Editorial Abril 2026

10.04.2026

Restablecer fragmentos del mensaje

Collage del artista brasileño Rael Brian

Llegan a **Tierra Media** correos como mensajes en botellas por descorchar y allí, con ese sonido inconfundible de aire disparado, ya no queda plan en el atril. El mensaje es el medio, lo que dice lo dice al universo. Al de los lectores, claro, que curiosean en un lugar cuyo descanso ignoramos, si es la roca, si el césped, si un depto. Los mensajes dicen más de lo esperado. Los editores de **Tierra Media** son estudiantes, como siempre, de eso que traen varios de estos mensajes. Aprenden de ellos, se sorprenden, se admiran,

asienten con la cabeza mientras transcurren ante sus ojos. Como antes, como siempre, como cualquier otro lector, o lectores. No es "la revista que queríamos hacer". Es algo más, azaroso, abierto: algo así como un campo para entrenar saberes, emociones, mundos insospechados. Una demarcación de un círculo -o cualquier otra forma- en las nubes indicando la entrada a un auténtico paseo entre figuras cuyos rostros nos suenan, entre tiempos, recuerdos o estornudos de ideas que te dejan pensando. Hay mucho de eso este abril, debajo de las nubes. Diálogos y monólogos, la ocupación precisa de la escena para decir lo debido. Todos son fragmentos, todos ellos requieren retornar a su unidad, a la unidad posible.

Una artista de Córdoba, Galia Kohan, aparece en dos momentos históricos entre las notas: el ya y el ayer. Un hito en los caminos de nuestra cultura, la Galia, entrevistada por Jackie Bini. Gastón Sironi asiste a un estreno local que reafirma su fe en la venida de la obra, la espera de un signo de nuestro tiempo, capaz de cortar la racha de nuestra ración nocturna, y de alquimizar nuestra versión del hoy.

Ocupa el centro de su relato Gerardo García, argumentando desde Ulises, desde la hospitalidad, desde una prosa inspiradora, contra la degradación de la lengua y de los valores que ella transporta. Y Nelson Specchia nos cuenta Nueva York como un autor clásico, presentando ocho pequeños ensayos que develan perfiles relevantes de la megalópolis. Bienvenido de vuelta Nelson, y asimismo Marcelo Casarín, que nos entrega un homenaje literario a un ícono (una ícona) que deseábamos tener en la galería de este paseo: Tununa Mercado. Con amor literario, con proximidad de estudioso y escritor, nos hace Marcelo un poco menos ignorantes.

Sí. Nadie niega una acción *educativa* de esta, como tantas otras lecturas curadas para este número de abril. Como **Tierra Media**, a secas. Las redes sociales nos dan conocimientos, que duda cabe, pero hay que soportar el granizo de aerolitos y otros objetos contundentes, mientras se finge detener una mariposa como un holograma, para disfrutar su vista. Aquí anda suelta la mariposa, es un trazo en el paisaje de estas regiones de ***Tierras Medias.*** Se sigue, se para, se bebe agua o algo más fuerte, se retoma el camino, así sea el de vuelta. Contiene respuestas cuyas preguntas solo se hizo el autor, o la autora.

Marta García, por ejemplo. Es la autora infalible de **Tierra Media**. Todos tenemos altos y bajos, pero no hay entre nosotres nadie a quien no gusten los cuentos de Marta, una vez que los has descubierto. Te atraen y te distraen con bellísimas imágenes para clavarte una enseñanza de koan. Y a la vuelta de página, como en el mundo de lo táctil,

el cineasta Andrés Dunayevich somete a juicio al perfeccionismo, alegando el sello de autenticidad de la imperfección, sin la cual no hay nada de qué asirse.

Noelia Pajón, siempre atenta a las discapacidades, recorre al Borges ciego oral y escrito para señalar como esa ceguera fue conduciendo al autor a los territorios de la imaginación y a los del oído. Adrián Savino, con su aliento mensual puesto dentro de una botella que siempre toca la costa, recita un jacobino "estar o no estar", aplicado a los requerimientos de las redes sociales. Y retorna Aníbal Buede a completar su ensayo buscando chispas certeras de dos discursos independientes uno de otro, dos autores testigos del arte contemporáneo. El ensayo tiene éxito y el roce de los conceptos nos sugieren volver de nuevo a la obra misma, al acontecimiento, en un tiempo donde las palabras lo reemplazan todo como una especie invasiva.

Arturo Jáimez Luchetta presenta a un héroe revolucionario en sus aficiones y logros deportivos en varias disciplinas, como un decatlón de ajedrez, fútbol, golf, rugby y otras

Galia Kohan, actriz de provincia

10.04.2026

Jackie Bini

Galia Kohan es, sin dudas, una de las grandes protagonistas de la escena cultural cordobesa. Navega con idéntica maestría por el teatro, por el canto y por el cine. Es una figura clave, a la par que entrañable, de todo el movimiento artístico local, desde los '70 hasta nuestros días.

Galia Kohan en "Aliento de ácaros", Teatro La Cochera. Tocado realizado por Giovanni Quiroga Pucheta.

Así nos introduce **Galia** a su universo personal: "Nunca se me ocurrió que iba a ser actriz, mi vida estuvo acompañada por los libros, el cine y, fundamentalmente, la música. Siempre me gustó cantar, cuando en la primaria me aceptaron en el coro de la escuela fue la mayor felicidad, con mi voz grave pensaba que no podía cantar. En la infancia y la adolescencia me la pasaba escuchando música y cantando frente al espejo de la habitación de mi madre. Recuerdo sacar de su ropero cortes de tela que ella guardaba y usarlos sobre el cuerpo a modo de amplios vestuarios. Tal vez en aquel cuarto ya estaba la actriz escondida, esperando salir a escena".

¿Cuándo te iniciaste profesionalmente en el camino del arte?

Estudié en la Facultad de Filosofía Letras Modernas y me recibí de licenciada y profesora, especializándome en lingüística. Siempre adoré el lenguaje, las palabras, su significado más profundo, creo que todo se va acomodando en este relato de cómo llegué al teatro. Me llamaron como cantante para integrar el elenco de una obra infantil en el teatro *El Duende* dirigido por Jorge Magmar. Empezaron los ensayos y el director me propuso que actuara, me hizo hacer algunas improvisaciones y me dio el visto bueno. Esa tarde en el patio de su casa me recibí de actriz. Luego con ese grupo y con tan solo 18 años nos fuimos de viaje por todo el norte argentino, Bolivia y Perú. En esa gira iniciática aprendí mucho sobre esta tarea de las artes escénicas, ya que fui sonidista, utilera, cosía y planchaba vestuarios y todo ese increíble mundo del detrás de escena. A veces metía la pata como una vez en Bolivia en que tuve que manejar una grabadora de cinta abierta, muy sofisticada para mis rudimentarios conocimientos. Y como no la sabía utilizar muy bien mandé la música en los momentos inapropiados y el director cortó la obra y entró a la cabina enojadísimo y después no sé cómo terminó la cosa, creo que bien. La obra siguió, te estoy hablando de una época en que nada era digital por supuesto.

A mi regreso continué con mis estudios en la facultad, eran los años 70, de grandes movilizaciones. El Cordobazo nos había atravesado, en la universidad vivíamos de asamblea permanente. En ese contexto surge el grupo *La Chispa*, la política y la militancia nos interpelaba en nuestras creaciones colectivas, participamos de las grandes movidas de la época junto a la gente de *Canto Popular* organizando festivales en sindicatos y funciones barriales.

Dos pasiones, la música y el teatro.

Así es, la música y el teatro siempre corrieron paralelos en mi trayectoria. Hice café-concert en *Elodia* con Doña Rosa, Raúl Ceballos, interpretando canciones acompañada por Luis Alesso y Francisco Heredia. Con Ricardo Baró y su grupo musical hicimos con

el genial actor Danilo Devizia Las Galias de Danilo. Con Miguel Iriarte participé como actriz de sus grandes éxitos del teatro cordobés haciendo temporadas en Carlos Paz de *Eran cinco hermanos y ella no era muy santa, San Vicente Super Star, Las Gallegas.* Hice muchas obras musicales para niños, con dirección de Manuel González Gil y de Héctor Pressa. He sido titiritera del elenco estable de la Provincia, me he trasladado por diferentes ámbitos de la actividad, he pasado por la dramaturgia para niños y la dirección. Trabajo en teatro La Cochera junto a Paco Giménez con mi grupo *Delincuentes Comunes* desde hace 40 años, creando nuestras propias obras con las que participamos en eventos y festivales nacionales y extranjeros con excelentes críticas y a veces recibiendo algún que otro premio. Siempre estuve en Córdoba, me considero una actriz de provincia. Desde el 2014 al 2016 viajaba cada 15 días a Buenos Aires cuando fui Jurado de Calificación de Proyectos del Instituto Nacional del Teatro, cargo que obtuve por 2 años por concurso. Dedicada al teatro desde muy joven, trabajé durante 30 años en el teatro San Martín como integrante de la Comedia Infanto Juvenil, cargo que obtuve también por concurso.

La música presente siempre...

Sí, siempre está en mí el deseo de cantar y tengo la suerte de estar, de que en mi familia haya muchos músicos. Mi nieto más chico, de 11 años, toca la batería, estudia batería, el de 22 también es baterista. Mi nieta menor, de 16 años, toca el piano y estudia guitarra. Mis hijas también hacen música, o sea que la música siempre está cerca mío.

Justamente este 22 de marzo pasado canté en el Teatro Comedia, en un evento en homenaje de los 50 años del Canto Popular, y allí canté y dije un par de textos. O sea que eso me pone muy contenta y haberme reencontrado con un montón de músicos que hacía muchos años que no veía

¿Cómo es tu actual vínculo con el teatro y con La Cochera?

Nunca he dejado de estar conectada a la actividad teatral, durante años nos hemos juntado con nuestro grupo *Los Delincuentes* en La Cochera pergeñando junto a Paco nuevos proyectos. Buscando materiales , conversando sobre lo que queríamos hacer y así surgió *Mala praxis,* nuestro último trabajo con Paco, en donde desatamos y liberamos algunos recursos que están mal vistos hacer en teatro. Fue una experiencia única, interesante, pero quedó trunca. Alcanzamos a hacer ocho funciones en el 2024 y luego quedamos en shock, paralizados por la inesperada enfermedad de Paco. Él es el motor de La Cochera , el alma mater, el genio mago gestor de todas nuestras locuras y que puede encausarlas y construir un objeto creativo y artístico. Pero mientras

esperamos que se recupere, decidimos reponer obras y en octubre del 2025 estrenamos *Por piernas y boca*, una adaptación de *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca, dirigida por Beatriz Diebel y que ahora reponemos los viernes de abril y mayo en Teatro La Cochera. En estos momentos a La Cochera hay que sostenerla, sabemos todo lo que está pasando, que no hay subsidios del Instituto Nacional del Teatro, son muy escasos, y bueno, la sala tiene que continuar porque ese es nuestro deseo y es lo que quisiera Paco que así suceda. Se van a reponer muchas puestas que dirigió Paco y también habrá talleres. Nosotros estamos con *Por piernas y boca,* como te contaba. Es una gran puesta la que hemos hecho, yo estoy muy contenta, feliz, además trabajar con tantas actrices, tanta energía, me encanta, porque generalmente, viste, me encanta ver obras con mucha gente (sonríe), ver los colectivos, ver la energía de un grupo. Hoy no es fácil porque, por cuestiones económicas, se eligen hacer obras con pocos personajes. Acá no, somos muchas, y esa energía maravillosa que hay en escena lo percibe el público también, porque hemos recibido muchos elogios.

¿Cuál es tu mirada sobre la realidad teatral del país en estos tiempos?

Si bien hay una gran cantidad y variado abanico de propuestas teatrales, veo una falta de profundidad en los temas, como que no está la búsqueda que había hace unos años, por lo menos de parte de algunos grupos que estábamos mucho tiempo investigando nuevas formas, nuevos contenidos, no sé, pero una cosa bastante en general. De una superficialidad...

Extraño los festivales internacionales de teatro que teníamos acceso a maravillosas puestas que venían de afuera. Últimamente vienen, si bien hay algunas propuestas interesantes, viene mucho unipersonal y ya no es la misma fiesta que se lograba cuando fueron los años de brillo de los primeros festivales internacionales o nacionales que se hicieron.

Tal vez por la premura y todo lo que está pasando en nuestra sociedad, que se refleja, por supuesto, en la actividad, la falta de inversión, la falta de dinero también de los actores, entonces no hay tiempo para investigar, para ensayar, todo se hace más a la ligera y yo estoy habituada a tomarnos mucho tiempo, procesos largos hasta que se amasa la idea y recién ahí sale la creación. Como que nos dábamos tiempo, por lo menos con el grupo, con Paco, siempre hemos estado con mucho tiempo, mucho *perder el tiempo* también, darse esa licencia de ir para cualquier lado hasta que surge algo y así salen cosas lindas.

Hoy hacer teatro, siempre lo fue, pero hoy, sobre todo, es un gran acto de resistencia ante la mentira de la realidad. Es allí, en el teatro, donde está lo más verdadero, porque

estamos todos respirando al unísono con el público y el actor con su voz y su cuerpo transmitiendo desde su fragilidad humana. Es un acto mágico que yo reivindico absolutamente en estos momentos más que nunca, dejando por una hora y media apagado el celular y viviendo otro tipo de realidad, de contacto, en esa respiración única que existe, en esa ceremonia única que sigue siendo el teatro y que sigo eligiendo.

También sos una cinéfila confesa...

Mi relación con el cine es desde la más tierna infancia. Me recuerdo con mis padres volviendo a pie del cine Astral en Alta Córdoba todos los domingos. Luego con mis amigas de la cuadra a la matinée a ver 2 o 3 películas en una tarde. Años después, al centro, al Sombras, al Lumiere, al Ángel Azul y a todos los cineclubes. Soy adicta a las pantallas. Siempre que he sido convocada como actriz a participar en alguna filmación he aceptado, he actuado en innumerables trabajos finales de alumnos de la universidad y luego en algunas pelis profesionales. *Oasis,* sobre la vida de Saint-Exupéry filmada en Entre Ríos, coproducción con Francia. *La Herencia,* de Sergio Schmucler, que fue la última actuación de Ulises Dumont. *Boca de Fresa,* protagonizada por Érica Rivas y Rodrigo de la Serna, con dirección de Jorge Zima. *El Grillo,* con dirección de Matías Herrera y el equipo del Calefón, con la que participamos en el Festival Internacional de Mar del Plata en la competencia latinoamericana. Y *El último cuadro de Luz Belmondo,* de Rosendo Ruiz y Alejandro Cozza. Hace tiempo que no hago nada en cine, hace mucho que no me convocan.

¿Quedan metas por cumplir?

Siempre me interesó el trabajo de la voz y el canto y la voz del actor, tuve la posibilidad de conocer a mi maestra Kosana Lucca del *Roy Hart Teather*. Recorriendo mi historia siento que todo se fue acomodando caprichosamente según las épocas y las posibilidades a las que puede acceder una actriz en una ciudad como Córdoba, como te digo me considero una actriz de provincia, con mis tiempos más lentos, un tanto abúlicos. Agradezco haberme cruzado en la vida con maravillosos compañeros actores con los que he compartido los rituales antes de entrar a escena, risotadas, gritos, peleas, viajes y giras y cientos de anécdotas divertidas y no tanto. Me gusta mucho escribir, pero me falta un poco de valor y constancia, admiro profundamente a los escritores. Prefiero las actividades no tan solitarias, el teatro y el cine son experiencias milagrosas de grupo, de equipo y eso es lo que me atrae, trabajar con el otro, con el ritmo de la respiración del equipo que sostiene la escena.

Tu legado continúa, en tus hijas y nietos

Bueno, mis hijas, es como algo natural que sean artistas también, se han criado en un mundo del teatro y de la música, y sobre todo Paulina se dedica fundamentalmente a hacer teatro, teatro callejero, tiene toda la impronta del circo, hace malabares, telas, bueno, todo lo que tenga que ver con el circo, desde muy chica, desde muy niña. Además hace acrobacia aérea, un montón de cosas, todo lo que tiene que ver con el entrenamiento de la gente de circo, que ahí sí necesitas constancia y poner el cuerpo. Es actriz, es clown.

También está trabajando como gestora cultural organizando el *Festival Risas del Monte* que se hace en Cerro Azul, en las Sierras Chicas. Ha traído espectáculos, algunos artistas internacionales para trabajar ahí, con mucho esfuerzo. Ha viajado bastante estos últimos años, en China, en Escocia, en las Islas Canarias, en Portugal, en España, Francia, ha andado por todos los festivales callejeros del mundo, ¿no? Y tiene una gran experiencia en eso, pero acá es bastante dificultoso hacer la actividad, pero bueno, no vamos a llorar.

Ojalá mejoraran las condiciones en este país y en esta ciudad, para que puedan hacer esta actividad maravillosa que hacen toda la gente de *Circo en escena*. Yo soy gran seguidora de ellos, siempre voy a los espectáculos, hay una gran movida con eso. De artistas que trabajan *a la gorra,* también tiene que cambiar un poco la mentalidad de la gente cuando va a ver espectáculos gratuitos, porque todavía no tienen la conciencia, me parece, la gente de valorar lo que estos artistas ofrecen. Por lo menos acá en este país, porque en otros lados son muy valorados, viven perfectamente bien de su actividad.

Mi hija Natalia, Menta Saez, que es compositora, autora, cantante, desde hace muchos años ya, ha estudiado y trabajado en técnicas de terapias alternativas, como barras de access, facelift, constelaciones, coaching holístico. Y bueno, toma y da clases y trabaja muchísimo en eso, viajando bastante. En este momento está viviendo en Costa Rica.

Lo único que deseo es que mis hijas sean felices con lo que han elegido y que puedan elegir de nuevo si quieren cambiar de profesión, que hagan lo que hagan mientras estén conformes y felices, que sigan el impulso. Son tiempos muy difíciles, siempre lo fueron, creo que ahora lo son más para los jóvenes, para los viejos, para todos, pero bueno, lo único que quiero es que tengan algún tipo de estabilidad, que no se tengan que ir del país para poder subsistir. Eso es lo que mi mayor ánimo sería, que puedan desarrollarse acá con las cosas que hacen. Seguramente que sí, ojalá que así sea.

¿Qué ocupa tu tiempo libre?

En mis ratos libres me dedico a la escritura, me hubiera gustado leer más, pero bueno, si bien estudié letras y he leído un montón, me he pasado toda mi vida leyendo, ahora lo he dejado un poco por la imagen, soy muy adicta a la imagen, me gusta mucho el cine. Sigo yendo al cine, voy a los cineclubs, voy los domingos al Cine Arte Córdoba a ver las novedades, las nuevas películas. Y también, como te decía, escribo, estoy en varios talleres de escritura desde hace años. Me gusta mucho la escritura y seguir a los poetas y a los escritores cordobeses, así que es un maravilloso grupo también, he conocido mucha gente fantástica estos últimos años, que escriben muy bien.

También en mis ratos de ocio me gusta salir a caminar sin rumbo, tomarme algún cafecito en algún bar, me encanta conversar con mis amigas, retomar el rito de estar en un bar tomando café, cosa que se ha perdido, los encuentros con amigos, salir a comer por ahí. Me gusta mucho nadar, el año pasado hice natación un tiempo, voy dejando y cambiando de rubro, tai chi, algunas actividades de mover un poco el cuerpo, cosa que me cuesta bastante para no quedarme en el sedentarismo de mirar series, que soy absolutamente adicta a las series históricas. Todo me viene bien, hasta algunos novelones, soy de la generación de estar frente al televisor toda mi infancia, así que sigo en ese tema.

Click para ampliar

Buen día Raúl, Elodia Café-con-cert, junto a Raúl Ceballos

Galia, Paco Giménez y La Cochera

Cuando cayó Kalzon City, con dirección de Quique Dubois. Teatro al aire libre El Quijote

Elenco estable de Títeres de la Provincia

Serafín, Sala Luis de Tejeda, Teatro del Libertador, 1980

Por piernas y boca, dirección Beatriz Diebel. Centro Cultural General Paz. 1998

Con Horacio López Orellano en "Eran cinco hermanos...", de Miguel Iriarte

Fotograma de "El Grillo", film de Matías Herrera

Cuando cayó Kalzon City, con dirección de Quique Dubois. Teatro al aire libre El Quijote

Ensayo La Chispa, 1975.

Ensayo La Chispa. Año 1975, unos meses antes del golpe militar. Teatro del Boulevard

San Vicente Super Star, de Miguel Iriarte. En Villa Carlos Paz.

Foto_ Ana María Muñiz

Galia cantando

Galia cantando

Jackie Bini

En voz propia →

El canto dos veces, la vida y el Comedia

10.04.2026

Gabriel Abalos

El movimiento cordobés **Canto Popular** se vinculó en dos ocasiones al Teatro Comedia. La primera como acontecimiento, la segunda como evocación y, en medio, pasaron cincuenta años. Espíritus diferentes, recuerdos de sí mismo, y algunas voces que van y vienen del pasado al presente. Por fortuna, no se ha fundado aún el teatro Tragedia.

Canto Popular, Teatro Comedia, 1975

Recordar a rabiar

Los jóvenes de ayer que curtieron los años setenta en Córdoba participaban de diversas culturas, valores y clases sociales. Estos de los que hablan estas páginas,

vinculados al movimiento **Canto Popular**, eran artistas por lo general de clase media, aunque no solo; veinteañeras y veinteañeros, o treintones, que circulaban en torno al ambiente cultural universitario, o a grupos que entonces nadie llamaba independientes. El contexto era peor que el actual, abril de 2026, lo que es mucho decir, y un montón de cosas han cambiado desde entonces. Los militares, en su peor versión, se entrenaron en la Escuela de las Américas, ocuparon el país como un ejército extranjero, establecieron categorías de personas a ser cazadas, secuestradas, torturadas, asesinadas. Formaron tropas de *gurkas* argentinos de esos como los esbirros de nuestros 1840 que te pasaban a degüello una familia entera. Exactamente eso. De esa gente. Ya operaban desde un año antes del golpe, prácticamente llevaban tendida buena parte de su plan macabro cuando comenzaron a operar sus comandos asesinos.

De este lado, hubo diversas formas y corrientes de resistencia, de la armada a la intelectual, de la militante a la cultural y a la artística, entre otras tantas. El estado, exento de toda ley y justicia en manos de esos psicópatas, se propuso barrer con todos. Aniquilar de raíz.

Ser joven era un problema. Se lo escuché decir a viejos y viejas inteligentes: qué fea época para ser joven. Pero se es lo que se es cuando a uno le toca, y ser joven, al menos para un perfil de jóvenes que se anotaban con la desobediencia, con la mentalidad brutalmente opuesta al cuadro de horror, vuelta hacia el lenguaje teatral, hacia la literatura, hacia la música, hacia la plástica, la danza, el cine... era una bendición. Como en ese cuento que muchos años después contaba tan bien el querido Roberto Videla (otro joven del teatro de entonces), *Youth*, Juventud, de Joseph Conrad. La épica de navegar, estar asistiendo al incendio de las velas de un barco, como al punto más alto posible antes del cierre del relato: asistir al cénit del hoy, al ardor de la vida, de lo que ocurre alrededor, en que el narrador descubre, al experimentarla, una sensación que no tiene otro nombre sino el de *juventud.* La plenitud del brillo.

Esos jóvenes expresaban algo que cada uno y una de quiénes se integraban a esa manifestación solían hacer por su lado, pero que sobre todo encarnaba el carácter simbólico de la época precisamente al buscar lo colectivo.

La palabra "popular" tenía un sentido combativo. Como la palabra "trabajador". Lo era hablar de "trabajadores del arte", como en Sitratea, el Sindicato de trabajadores de Teatro que fundaron esos jóvenes y algunos de sus maestros a comienzos de los años setenta. "Popular" tiene mucho que ver aquí, con un movimiento que puso su nombre en el tiempo, y este aún se lee.

Faltan muchos de esos jóvenes, algunos se fueron menos jóvenes, hoy predominan, cuando hay pelo, el color gris. El color gris era una metáfora de aquellos años, tan presente en la lente cotidiana que una noche, en Tonos y Toneles, Francisco Heredia nos contó abajo del escenario a algunos que lo escuchábamos, que la dictadura había fijado los ojos en esa metáfora y había operaciones para impedirla en las canciones, además de directamente prohibir las canciones mismas. Eran operaciones de "depuración ideológica". Como todos saben, era una época donde solo nos enterábamos las cosas de boca en boca, o a través de los diarios, la radio y la tele, medios fuertemente censurados, salvo escasas excepciones. No había artefactos para contarse algo en unos segundos y que se ponga a circular entre miles más rápido que una porción breve de giro de la Tierra. Mentirnos, nos mentían igual, nos ocultaban cosas. Pero estos jóvenes, los de ayer -imagínenselo los de hoy- tenían las mismas ansias por comerse el mundo que le cabe a esa etapa de la vida, siempre y cuando el mundo no te haya comido a vos antes de darte cuenta.

Marx grabó una frase en su *Dieciocho Brumario* que no se aplica a este caso más que como juego de palabras: "La historia ocurre dos veces: la primera como tragedia y la segunda como comedia". Que yo sepa, y fui contemporáneo de ambas, aun cuando era trágico el contexto, la primera vez de la historia y también la segunda fueron celebratorias, y se dieron en el Teatro Comedia. Y si decimos las dos veces del Comedia, podemos también estar hablando de que, en 2007, hubo un incendio y quedó en ruinas esa sala levantada en 1913, reconstruida 16 años después, en 2023, hoy sala municipal.

Aparte de las dos veces del teatro, un antes y un después, también hubo fuegos, cenizas, reconstrucciones, proyectos políticos en pugna en lo largo de los cincuenta años entre una y otra rima con el movimiento de **Canto Popular**: en el año 1975 la primera, la original; y la segunda en marzo de este 2026, como conmemoración cultural, en el mismo terreno, en el nuevo teatro. La segunda vez del Comedia, un mes atrás, fue a sala llena un domingo por la tarde-noche. Hubo diversos estados y fibras del sentimiento que recorrió el público. Un público entre quienes una parte había asistido a reencontrarse con un momento propio. Si hay que elegir una impresión primaria de esa noche, creo que hay que mencionar las ausencias que flotaban en el escenario y en el público, traídas por sus nombres, por sus poesías, por sus canciones. Por el recuerdo. Unas ausencias venerables que más invocaban que evocaban las palabras, las músicas, los cuerpos, cincuenta años más tarde. Sobre esa segunda noche dirán lo suyo otras voces.

Esa sala, la actual, y esa noche reenvíaban a otra noche de segundo aniversario de **Canto Popular** en agosto de 1975, en el recinto original. Una unión de artistas cordobeses nativos o por opción que aunaban sus proyectos solistas y grupales en los años setenta para manifestar en tanto colectivo desde diversos lenguajes, los ideales que compartían. Que eran asimismo los del estudiantado cordobés en cuyo número había un público ampliado que aportaba su presencia, por ejemplo, en los Recitales Populares de Radio Universidad, desde los años sesenta, y que también habían sido los estudiantes del Cordobazo, un público que era parte del rizoma cultural de esa porción de vida artística en la ciudad de los setenta, no por nada una década quebrada poco después. Pero estar metidos allí, en ese tiempo original que además grababa recuerdos en la historia, aquella noche de 1975 era una fiesta donde las consignas se hacían dueñas del momento, en un recinto tomado por una juventud resistente, que le cantaba a Latinoamérica, que hacía un teatro pedagógico, a veces dirigido al oprimido, en las plazas o clubes de barrios populares; que mostraba lucidez de su época en sus poesías sembradas de compañerismo, de propósitos hacia el futuro, en sus imágenes de ruptura.

Nadie aspiraba ni aspira al regreso de **Canto Popular**, sería un proyecto anacrónico. Ojalá pudiéramos elegir el tiempo como quien gira con un dedo las agujas del reloj en sentido inverso. Ya que solo la memoria puede soñar que lo hace, la memoria incluso de los cuerpos, una conmemoración convierte al escenario en una especie de altar. Un escenario es un lugar siempre simbólico, por naturaleza, y en este caso -la segunda vez- presentaba "piezas" del pasado, frutos de ese pasado, fragmentos de un fresco que tanto servía para ilustrar aquellos años, y para dar testimonio de cincuenta años atrás, como para comprobar el simple paso del tiempo. Ese paso del tiempo, esas ausencias, son la piel de la cultura que llevamos los suficientemente viejos para haber respirado la misma noche de 1975 entre artistas y público, y los jóvenes de hoy sensibles al legado. Un legado que no es algo ya hecho, sino algo todavía por hacer, tarea que no tiene fin porque a los paranoicos también nos persiguen y los enemigos se recomponen, se reorganizan y atacan, una vez más, con nuevas herramientas, nuevos guiones, la misma maquinación. Ese paso del tiempo, en sí mismo a la vez trágico y rico en sabiduría, es lo que enciende en nosotros la idea de un mismo destino como humanidad que debe aprender de los errores padecidos; y también la idea de que hay en el pasado cosas que hablan al futuro, que nos cuentan, nos alertan, nos interpelan con una urgencia nueva.

Canto Popular, Teatro Comedia, marzo 2026 (Gentileza)

"Para ir juntos"

Así titula el texto que nos comparte Mariano Medina, poeta, músico, docente e integrante del proyecto payaso Balbuceando Teatro, quien también lleva adelante una investigación histórica sobre **Canto Popular**. Fue uno de los invitados a sumar su canto en el escenario del Comedia, el domingo 22 de marzo. Nos comparte sus impresiones cercanas, que se entrelazan con el detallado estudio realizado sobre ese tiempo lejano, que se convierte en mosaico de una etapa de la cultura cordobesa.

"Lo ocurrido la noche del 22 de marzo en el Teatro Comedia ha sido nada más y nada menos que un abrazo fraternal. No es poco decir en tiempos como los que corren. Sensibilizados y sensibilizándonos, artistas y público. Sintiendo la presencia de los que no están, emocionados.

El *Movimiento Canto Popular de Córdoba* fue ninguneado por la memoria ciudadana por motivos a investigar. Fue gestado en el ámbito del Coro Universitario que dirigía Norma Basso -tal vez el primero institucional en incluir repertorio popular y salir a los barrios-; más el ímpetu de Jorge Luján y Rodolfo Taubas, que habían tenido una breve experiencia previa, y habían comentado su motivación tras reunirse en Buenos Aires con integrantes de Canto Popular Urbano. Hablamos de 1973. Los integrantes del Coro Universitario fueron conformando espontáneamente gran diversidad de propuestas

musicales: dúos, grupos vocales e instrumentales, conjuntos de folklore, jazz y rock. Se les acercaron otros jóvenes que no eran estudiantes, como Francisco Heredia, Daniel Giraudo (grupo Martín Maguceno, luego Tamboor), y el obrero fabril Carlos Velázquez. Y los apoyaron profesionales como María Escudero, Alberto Sbezzi y Alberto Gambino. Una mañana la ciudad amaneció inundada de carteles verdes y anaranjados con una lista de nombres –en gran mayoría desconocidos- que invitaban a recitales colectivos el 14 y 15 de julio en el auditorio del Sindicato de Luz y Fuerza. Los artistas intentaban reflejar la realidad con sus contradicciones, para ser útiles a sus contemporáneos; "queríamos salirle al paso a la música alienante que los mercaderes de la cultura imponen a los oídos de la gente como una llovizna intermitente, condicionadora de pensamientos y gustos", se lee en un documento mecanografiado.

Los novatos comenzaron a realizar una intensa actividad con ensayos matinales, actuaciones solidarias y reuniones de discusión. Algunas de ellas estuvieron destinadas a analizar lo poético del repertorio, y allí podían presentarse Glauce Baldovin, Gustavo Roldán, Laura Devetach...

Mariano Medina, escritor, músico y teatrista.

En sus escasos dos años y medio de vida como Movimiento, **Canto Popular** se expandió hasta no poder dimensionar la importancia de sus acciones, muchas de las cuales no están registradas en los diarios de la época. La canción popular –reflexionaron- no la puede realizar un pequeño grupo de esclarecidos. Luján escribirá en un impulsivo día de 1975: "Es fundamental la formación de un amplio movimiento de artistas que se proponga un largo camino de estudio, de compartir la vida del pueblo, solidaridad con sus proyectos y síntesis de sus experiencias". Bajo esa idea, saltaban de los barrios (Ituzaingó, Siburu, Maldonado, Los Naranjos, Colonia Lola, Suarez) a la ciudad de Rosario o a la zafra tucumana. Participan de un Frente Cultural integrado por artistas como Crist y Jorge Bonino, y de la Mesa de Gremios en Lucha. Se mezclan con la movida teatral (LTL, La Chispa, El gato descalzo). Actúan en los multitudinarios Recitales Populares de los SRT junto a Aquelarre, Gustavo Santaolalla, Los Andariegos, Huerque Mapu, Roque Narvaja, Cecilia Todd, Cantoral... Y como hito, organizan en la UNC el Primer Encuentro de la Canción Popular: siete días de música y reflexión que comparten con Leon Gieco, Carlos Di Fulvio, Armando Tejada Gómez, Chito Zeballos, Pichi de Benedictis y muchos otros. El mismísimo Roberto Fontanarrosa les diseña logo: una guitarra cuyo mástil es un puño levantado. Este evento es el puntapié para el Movimiento Canto Popular de Rosario (1975), rizoma de la Nueva Trova Rosarina. Ambos movimientos caminarán con una

línea artística ecléctica, sustancialmente distinta a la de los porteños y mendocinos, más encasillados estilísticamente. Si analizamos registros de recitales de algunos artistas representativos (Nora y Delia, Francisco Heredia) comprobamos su apertura estética, atípica para entonces: obras propias de corte urbano y campesino, obras de compañeros del movimiento, como Liliana Felipe; y diferentes expresiones recientes: Paul Simon, León Gieco, Pedro y Pablo, Serrat, Di Fulvio, Leguizamón, Matías Pizarro –grupo Sol de Chile- y canciones que los cubanos Pablo Milanés y Silvio Rodríguez grabaran en simples anteriores a sus primeros LP. Incluso encontramos una canción inédita de Silvio, que Nora Zaga, entrevistada, no recuerda cómo conocieron.

Heredia, que por entonces compuso su canción *Aguas de la Cañada*, dijo con respecto a ideales y estrategias: "Hablar de **Canto Popular** en una ciudad como Córdoba donde existe el cuarteto que es popular, era como una afrenta bastante utópica, ¿no? Yo recuerdo que hicimos un dispensario en un barrio. Cantábamos y la entrada era un ladrillo. La gente se organizó e hicimos el dispensario".

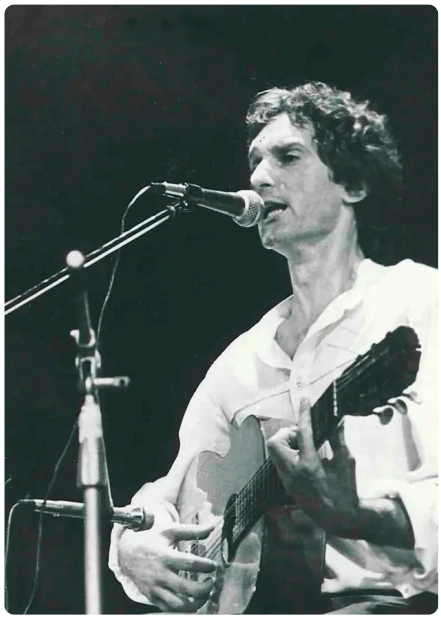
El poeta Daniel Curado confesó a Marta Bruno: "Nos sentíamos nacidos en los confines del Sur, de una patria que se llamaba Latinoamérica. Nos queríamos cada vez más hondos y solidarios". Y agregará Caio Viale: "el hachazo del 76 llegó sin permitirnos madurar".

Siento que en este especial y doloroso 2026, lo que sucedió en el Teatro Comedia el 22 de marzo retoma y refuerza la intención que tuvimos desde Teatro X La Identidad y Abuelas de Plaza de Mayo al editar en 2006 el cd-rom "La Pisada del Unicornio", con un relevamiento de literatura y canción popular de Córdoba que frente a la dictadura fue testimonio, resistencia, militancia y memoria. Aquel trabajo ofreció por primera vez una reunión de material inédito y disperso. Este año, sobre el escenario del Comedia hubo una importante reunión en vivo de aquello documentado. Re-unión. Con sus obvias incertidumbres, diferencias y subjetividades. Faltaron algunas sonoridades esenciales para dar cuenta de la diversidad, algo de jazz y rock, y la sonoridad andina de los Puka Wara. Pero ojalá esto se salve con nuestros encuentros próximos. Como dije sobre el escenario: los invitados a la celebración nos sentimos muy, muy agradecidos y, más allá de lo musical, con nuestros actos, esperamos ser dignos de la herencia, de ese amplio universo musical e ideológico que nos movilizó **Canto Popular** hace años, y más allá de los traspiés, hoy se muestra vivo y vivificante. Necesitamos esa energía para afrontar lo que estamos viviendo y lo inmediato porvenir. Vamos juntos."

El gesto medio siglo después

Aporta con igual generosidad sus impresiones y su vivencia histórica el cantautor Luis Alesso, también médico, uno de los músicos solistas que tuvieron papel referencial en la eclosión **Canto Popular** en 1973-1976, y que volvió a cantar el mes pasado desde ese lugar de la historia, en el "revival" de aquella gesta cultural.

"Sin duda fue una noche memorable e histórica lo que significó el reencuentro, 50 años después, con los compañeros músicos, de teatro, poetas, periodistas y tantos otros de ese movimiento creativo y transversal que fue **Canto Popular**, movimiento que nació a comienzos de 1973, desde el Coro Universitario que dirigía Norma Basso y que fue sumando artistas en una Córdoba donde el aire olía a revolución, militábamos por un mundo humano, justo y fraternal, como dice el poeta Raúl G Tuñón. Cantábamos y actuábamos en los Teatros, en los Barrios, en la Peñas, en los Café concert... Córdoba era una fiesta de cultura y solidaridad hasta que en 1976 vino esa marea negra que fue el golpe cívico militar en Argentina, con un estado terrorista y genocida. Muchos de los integrantes de Canto Popular fuimos perseguidos y muchos fueron al exilio, dejando ese vacío cultural en una Córdoba que no se recupera.



Luis Alesso en los '70: médico, cantautor, integrante de "Canto Popular". Unió su voz en la reciente evocación de marzo.

Por eso el reencuentro de esa noche de **Canto Popular** renovó la alegría de saber que muchos estamos vivos, creando y trabajando en nuevos proyectos. Norma Basso, desde París, donde sigue con sus Coros, envió un saludo fraternal con la promesa de venir, Caio Viale (Grupo Nacimiento), vino desde Rosario, Dante Andreo (Quintero Gregor), desde Madrid, Nora Zaga (del dúo Nora y Delia), Galia Kohan, (Teatro La Chispa), Marta Bruno, José Toledo (Quinteto Gregor), de Córdoba, todos estuvimos en el escenario, acompañados por quienes continuaron en la huella de este movimiento, como Ariel Borda, Horacio Sosa, Mariano Medina, Zurdo Roqué y Tere Ferrero, Carolina Velázquez, Lucero. Algunos integrantes no pudieron estar presentes por diversos motivos, como Francisco Heredia, Roberto Maldonado Costa, Graciela Mengarelli (Teatro La Chispa), Liliana Felippe y Jorge Luján de México, Jorge Cuiza y Miguel Alcalá (Grupo Puka Huara), de Bolivia y otros que ya no están como Chito Zeballos, Colorado Roca, Carlos Velázquez, Chiri Montero, Cacho Ruth, Rolo Taubas (del Grupo Elegía)... todos tuvieron su homenaje en esa noche maravillosa que pretende continuar con otros recitales para no dejar de estar en el escenario, porque si no están los otros, como decía 'El tambor de hojalata'."

En torno a la época de aquel joven movimiento, y a sus inspiraciones, Luis Alesso ha elaborado un resumen de acontecimientos y marcas en la cultura de los años sesenta y setenta como contexto de la decisión de fundar **Canto Popular**. El conjunto es preciso y se pueden leer sus efectos en las desobediencias posteriores. Para solo mencionar el listado de hitos en la conciencia histórica de la época, enumera el Mayo francés del 1968, el Cordobazo de 1969, los movimientos populares musicales de los años '60 y '70, como la *Nova Cançó* catalana, la Nueva Trova Cubana, la MPB - Música Popular Brasileña, la Nueva Canción Chilena, todas ellas índices de un estado generacional hijo del joven hartazgo respecto a una época que -como toda época- estaba llegando a su fin.

La historia vuelta documento

Por su parte, los productores de este reencuentro en 2026, Diego Quiroga, Mauro Beccaria, Guillermo Ruibal, trajeron a escena la memoria en el marco de un proyecto que incluía la grabación de este recital en el Comedia, cincuenta años después. El proyecto es parte del material para un documental que se encuentra en producción. Nos transmitieron en entrevista las motivaciones y la proyección de este recordatorio que refrescó en la memoria la Córdoba de los años setenta, este movimiento artístico joven y de espíritu revolucionario, también fugaz, como la historia.

Guillermo Ruibal es actualmente el secretario de Derechos Humanos de la Municipalidad de Córdoba y uno de los impulsores de este homenaje a la cultura cordobesa de hace medio siglo.

"Mi adolescencia fue en los 80, y bueno, de alguna forma esa fue la música que me atravesaba, casi sin referencias de los setentas, una etapa que quedó ahí ausente. Pero siempre estuvo eso, cómo la dictadura cortó estos procesos artísticos aquí en Córdoba, donde había unas movidas muy importantes. Se cortó de repente y pasó a ser algo que ha dejado de estar. En parte, me parece a mí, tiene que ver con los procesos culturales que han surgido, lo que es el mercado del mundo de la música, del arte, de qué se vende, qué se difunde a través de los grandes medios de comunicación, de las radios, etcétera. Lo que ha llevado por ahí a que muchas músicas se hayan ido dejando de escuchar, y si uno inevitablemente se pone a pensar un poquito más fino, las decisiones comerciales, sobre qué se consume, qué no se consume, también son decisiones políticas. Y por otro lado, al tener en mi caso medianamente un conocimiento de que sucedían cosas aquí en Córdoba que a partir de la dictadura dejaron de existir, pienso que hablamos en general de lo que fue el terrorismo de Estado, hablamos del 24 de marzo, hablamos de los desaparecidos, hablamos de las identidades políticas, de quiénes eran, y por ahí, a pesar de que creo que nos falta charlar más aún sobre las

identidades políticas, porque la dictadura cayó mucho sobre trabajadores, obreros, sectores populares, etcétera, creo que siempre queda de lado, o no se reconoce tanto, lo que sucedió con los artistas, o por lo menos no aquí en Córdoba. Y acá está el punto que tiene que ver con lo que a mí me corresponde como director de Derechos Humanos de la Muni. Con Diego (Quiroga) veníamos charlando por otros temas, que también tenían que ver con la música, y yo le preguntaba si no tenía información concreta de artistas que hubieran sido víctimas del terrorismo de Estado, más algunos que tuvieron que exiliarse, y ahí empezamos a trabajar y ahí surgió el tema del **Canto Popular**, como una expresión importante de eso, porque justamente **Canto Popular** juntó a toda una línea de artistas de distintas ramas del arte que trabajaban conjuntamente, que generaban espectáculos conjuntamente, que recorrían conjuntamente, y que tenían un perfil muy politizado."

Interviene Diego Quiroga, periodista y comunicador en radio, televisión y prensa gráfica, para aportar datos de la investigación sobre las fuentes documentales, fotografías, entrevistas, búsqueda de audios de la época o posteriores, que se han revisado para esta producción sobre **Canto Popular.**

"Hemos reunido fotos, imágenes de archivo, como por ejemplo del Coro Universitario que dirigía Norma Basso. Casi todos los que participaron el domingo, prometieron pasarnos más fotos. También estamos detrás de algunos audios, teniendo en cuenta que la mayoría o casi todos los de esa época no editaban discos, era muy difícil hacerlo. Entonces hay algunas grabaciones en vivo y después están los discos que salieron unos años después cuando se fueron a Venezuela, a México y ahí está el caso de Nora y Delia que editaron un disco, también el grupo Nacimiento que editó afuera, el grupo de Jorge Luján y que también ahí participaban, por lo menos en las grabaciones, Francisco Heredia, Liliana Felipe, entre otros. Y también tenemos el disco en el que el Colorado Carlos Roca grabó a dúo con un chileno en México las canciones que hacía en la época de **Canto Popular**. El colorado Roca fue el autor de *Quiero la poesía,* que era como una canción así muy conocida en esa época, que de hecho también, además de grabarla él, la grabó el dúo Nora y Delia. Y también fue autor junto a Chiri Montero -músico recientemente fallecido- la canción *Retumba el árbol,* con la que abrió el espectáculo y cerró luego con todos los invitados juntos el día domingo el Teatro Comedia."

Amplía además Diego Quiroga información sobre el punto en que se encuentra el proyecto de documental sobre **Canto Popular.**

"Ahora empezamos a planear la posproducción.
Obviamente estuvimos dedicados cien por ciento al
encuentro sobre el escenario, aparte ahí en ese lugar tan

representativo, en el teatro Comedia, donde ellos habían hecho un aniversario, donde festejaron dos años de vida en el año 75. De esa noche hay una emblemática foto, que de alguna manera fue como disparador o la que generó, la que nos motivó a nosotros. La foto muestra un final de presentación donde están todos haciendo como un cierre, es una muy buena imagen de lo que era es todo ese movimiento. Después de que empezamos a hablar del documental, dijimos, ¿y si hacemos una juntada, una reunión, una vuelta? Y automáticamente se nos vino la imagen de esa foto, ¿y por qué no? En el mismo lugar, ahora obviamente con el diario del miércoles, es una prueba que ya pasamos y podemos decir que lo hicimos, que fue mucho trabajo entre nosotros tres, pero también obviamente de parte de los músicos que se sumaron a esta propuesta de hacer eso, de hacer una reunión, que estén los históricos y también invitar a otros que tuviesen relación con ellos, y filmar con varias cámaras, cuatro cámaras, y grabar, grabar bien eso, entonces por eso es como que hablamos con el turco Saba, que le gustó la propuesta de hacerlo, y se sumó. Por su parte, porque él en esa época de **Canto Popular** trabajaba con Mario Palacios, que era el que hacía sonido en esa época, que también era otra persona que básicamente estaba en muchos eventos de **Canto Popular** que les hacía sonido. Y bueno, en este caso el Turco Saba también quiso participar.

Quiroga, Ruibal y Beccaría

Básicamente lo hicimos. Hicimos una gran parte. Primero armar eso, de alguna manera producirlo, y después se hizo, y se hizo ante público, y aparte lo lindo es que hubo buena convocatoria y todos muy contentos y fue muy emotivo y a la gente le gustó. De hecho, están pidiendo, no a la gente, sino entre ellos también como que se entusiasmaron y les gustaría repetir la experiencia. Pero bueno, eso ya terminó, nosotros recontentos porque se hizo, y ahora empieza la segunda parte, ahora tenemos más tiempo, tomando en cuenta que tenemos otros trabajos, no nos dedicamos exclusivamente a hacer documentales, pero nos quedan entrevistas por hacer al resto de los que estuvieron, y la idea es ir haciéndolas. No tenemos una fecha de estreno, así que a eso lo vamos a ir viendo. Lo que sí, queremos hacerlo muy bien. Nada ni nadie nos corre."

Gabriel Abalos

Informes →

Comuna, guerra y revolución

10.04.2026

(ecos de tres palabras)

Segunda parte

Matías Rodeiro

Comuna, guerra y revolución - 1ª parte

Guerra de Vendée. Enfrentamiento entre vendeanos y caballería republicana. Autor Paul-Emile-Léon Perboyre (arrecaballo.es)

VIII. Indoamérica

...Ante semejante tragedia, nos incomodaba cierto acento festivo puesto en la rememoración del acontecimiento de la Comuna de París. Tanto como cierta estetización idealizada de su recuerdo.

Por mera sospecha provinciana, ahora se nos ocurre hacer un corte más o menos sincrónico para ver qué pasaba por acá. Y de paso revisar otras genealogías posibles de las nociones de comuna, guerra y revolución.

La primera imagen material que se nos aparece es la de Cerró Cora (1870) y los bombardeos de los cañones mitro-brasileros que sepultaban a buena parte de la tradición comunal paraguaya: de las malocas guaraníes (¿las Misiones?) a la de los comuneros de Asunción (que también prepararon su revolución de independencia) y las "Estancias de la República".

Un poco después y un poco más allá, pero en el mismo continente, refulge la brutal imagen de la destrucción de la comuna de Canudos (1897) en los sertones brasileños a manos del ejército de su naciente República. Que para justificar su empresa criminal invocaba el reflejo de la *Vendée*, aquellos levantamientos de los campesinos franceses de 1793 reprimidos por la Revolución de 1789. Simétricamente, los republicanos franceses reprobadores de la Comuna parisina de 1871 también la identificarían con el movimiento de 1793.

Como registrara Sebastián Torres ("Las temporalidades de la política. Marx y el enigma de la Comuna de París"), a través del trabajo sobre la Comuna de Koechlin, el 12 de abril de 1871, Jules Favre, el ministro de relaciones exteriores de la Tercera República pronuncia un discurso en la Asamblea Nacional reunida en Versalles, en el que dirige una crítica al corazón de Comuna: "'reprocha a los comunalistas el estar apegados a un ideal del medioevo. A diferencia de sus antecesores de 1793, ellos serían federalistas de la peor especie, cuya meta consistiría en destruir la unidad de Francia, en dividir a la patria en un sinnúmero de pequeños estados y en erigir un feudalismo desde abajo. Su ideal sería la Francia del siglo XI, pues cuanto más dividido se encuentre el país, mayor será el número de comunas. En un siglo en el cual todas las naciones tienden hacia la unidad, este partido de criminales osa proponer a Francia la desastrosa forma política del federalismo. Con ello no haría sino retrotraer al país hasta sus comienzos, olvidando sus propios antecedentes progresistas. Por consiguiente, no sería en realidad un movimiento revolucionario, sino extremadamente reaccionario: una verdadera *Vandea* [por *Vendée*] socialista'".

Concluye Torres que esa asociación "de la república socialista comunera [de 1871] con el movimiento popular contrarrevolucionario de 1793 que desata la Guerra de *Vendée*"; tenía por núcleo a la idea del "progreso moderno" encarnado por el Estado y el capitalismo. Y el rechazo a formas supuestamente pretéritas de organización feudal-comunal y gremial y de autonomías locales, "contrarias al universalismo de la revolución de 1789".

Por aquí nomás, entre 1870 y 1871, otra imagen se encarna en el despliegue de una nueva batalla de la guerra civil en Argentina. Otro levantamiento del partido federal acaudillado por López Jordán (capítulos de la "revolución jordanista" que terminarían con la figura de Urquiza). Que sería reprimido y derrotado en la Batalla de Ñaembé por el ejército de la República Argentina al mando de veteranos de la Guerra contra el Paraguay (Emilio Mitre, Gelly y Obes, Conesa, etc.), bajo las órdenes del presidente Sarmiento, quien desde el centralismo porteño decretó "enemigo de guerra" a la provincia de Entre Ríos y reos en rebelión a los federales.

IX. Burdeos, Entre Ríos, la Docta

Tras la derrota de la Comuna parisina, Carlos Marx busca afinar y ampliar la organización internacional obrera y en 1872 envía a Buenos Aires como delegado a Raymond Wilmart para consolidar la Primera Asociación Internacional de Trabajadores en Argentina.

Wilmart había participado de la experiencia de la Comuna pero, desde Burdeos. En Buenos Aires se encuentra con otros comuneros en diáspora, "restos del naufragio de la Comuna": Massenet o Marancourt (quien había sido jefe militar de la Comuna), Job y Bergeron (ligados al blanquismo); los que, según sus informes a Marx, prevalecían en las discusiones sobre los rumbos de la Asociación con posturas ligadas al mutualismo y el bakuninismo. Sobre esas posiciones que debatían los destinos del movimiento obrero, Wilmart tenía un recado particular. Los "federalistas" debían ser conjurados de la organización, tal y como se había decidido en el Congreso Internacional de la Haya de 1872 en el que además se había votado por la expulsión de Bakunin.

En su trasplante a las Pampas, Wilmart pareciera no traducir el recado y tomado en su literalidad, además de apostrofar a los bakuninistas, injertaba las tesis centralistas en la arena política local. Desencantado con la marcha de la Internacional y la recepción de la obra de Marx en Buenos Aires ("Hasta ahora no se me ha dicho nada de *El Capital* y yo creo que ninguno terminó la lectura, pues nadie se toma el trabajo de pensar en este país..."). No tendrá mejor idea que enrolarse en el ejército del presidente Sarmiento para reprimir en 1873, bajo las órdenes del coronel Lucio Mansilla, a otra montonera del

caudillo federal entrerriano López Jordán. A la que veía como un fantoche feudal pre-capitalista, muy alejada de su anhelada civilización portadora de la racionalidad histórica que por medio de la lucha de clases entre burgueses y proletarios haría avanzar la historia hacia el comunismo.

A través de la correspondencia entre Wilmart y Marx (a la que se puede acceder en el detalladísimo trabajo de Horacio Tarcus, *Marx en la Argentina*...), leemos los informes del primero al segundo: "El cuadro de atraso que traza el país es desolador: Hay en la provincia de E. Ríos una revuelta federalista que resiste hasta el presente, pero que no puede traer ningún cambio, porque la constitución es federal y la única diferencia es que unos son partidarios de Buenos Aires y los otros de las provincias. Toda la política en este país es asunto de personalidades y apenas podrán creer en Europa que no solamente hay rivalidades entre los estados sino también entre las provincias".

Para rematar su cuadro de situación, Wilmart consustanciado con las tesis sarmientinas, sentenciaba: "Poco falta para que los europeos sean tratados como los bárbaros en Roma y es lo más natural darnos el sobrenombre 'gringos'... En el campo hay una desbandada desenfrenada. Sin la afluencia de extranjeros no habría ningún progreso posible, no se sabría otra cosa que montar a caballo".

El delegado de Marx perseguía a los federales y apoyaba la artera "guerra de policía" ejercida por el gobierno centralista de la burguesía portuaria. Luego, hacía 1874, en su paso por Córdoba contraería matrimonio con Carlota Correa Cáceres y también el inefable diploma de abogado, dos títulos que lo habilitarían para ejercer como hijo dilecto de la aristocracia cordobesa y de la élite argentina. Ante un homenaje a su figura realizado en el centenario de su natalicio, tras una misa celebrada en la Iglesia del Pilar, el diario La Nación comunicaba que, además, en su tumba del cementerio de La Recoleta, se descubría una placa (que no dejaba rastro alguno de su pasado comunero): "Noble jurisconsulto, académico, maestro de derecho romano, vindicador de la libertad humana (12/07/1950)".

X. Islas Malvinas

Trágico desencuentro entre el marxismo y los movimientos nacionales y populares argentinos, desde el que no obstante hacia los años '60 del siglo pasado; buscando su enmienda, surgiría el programa político-intelectual de Jorge Abelardo Ramos y de la llamada corriente de la izquierda-nacional.

Para Ramos solo había posibilidad de que el injerto marxista echara raíces y diera frutos si se lo plantaba en los surcos de los llanos montoneros y las luchas nacional-populares.

"Marx si y solo sí a través de Facundo Quiroga y / o Simón Bolívar".

Para ser socialista en nuestra América, aseveraba uno de los maestros de Ernesto Laclau, "se debe partir de lo argentino y más aún de lo latinoamericano. Desde esa posición se debe procurar la hegemonía decisiva de la clase trabajadora y los trabajadores intelectuales en el proceso económico y social". Eso suponía la crítica al "izquierdismo banal y abstracto" producto de la "izquierda portuaria" que había conducido las direcciones centrales y los posicionamientos del comunismo y el socialismo en la Argentina; repitiendo la versión mitrista de la historia.

Algo más taxativo, luego aseguraba que "los creadores de la izquierda nacional, así como los nacionalistas, hemos vivido en una Argentina cosmopolita. Bebimos nuestra doctrina en los libros de Marx, Lenin, Trotsky, Stalin, Mao, etcétera, según la edad y las circunstancias. Los nacionalistas a su vez, seguían a un partido de la monarquía como Maurras, o reaccionarios como Rivarol o Burke, hasta que decidieron buscar fuentes en los caudillos del interior, Rosas y otros. Estas fuentes eran más genuinas para sus doctrinas cristiano-céntricas. Esto sucedió con Irazusta, Ernesto Palacio, Pepe Rosa y algunos más. Nosotros –enfatizaba Ramos- abandonamos la Comuna de París y las revoluciones europeas. Buscamos entonces nuestras raíces en la sociedad argentina".

La fusión Marx-Facundo abrió vetas más que interesantes en el camino de intelección hacia los intentos de la revolución. Y a partir de ella Ramos se convierte en autor de una obra notable (por nombrar sólo un libro: *Historia de la Nación Latinoamericana*, 1968), crítica de las linealidades, abierta a lo "desigual y combinado" y sensible a las paradojas. Pero, reparamos en la fecha en la que Ramos (en "Reportaje a Jorge Abelardo Ramos," realizado por Américo Torchelli. Publicado en la revista *Status* N° 60. octubre 1982) subrayaba que la clave era abandonar el modelo de la Comuna de París y las revoluciones europeas para buscar raíces de la revolución en la sociedad argentina. La fecha, decíamos, era octubre de 1982.

En abril de aquel año, la dictadura militar embarcaba a un ejército de soldados desnudos hacia las Islas Malvinas. Incursión a la que Ramos desde su periódico *Patria Grande* saludaba como "uno de los grandes momentos de la emancipación americana". En otro comentario del mismo año, para justificar su afirmación, Ramos insistiría con la fórmula que impugnaba los yerros de Wilmart: "¡Cómo para entender la guerra de Malvinas con un sistema cultural que reposa en el dilema sarmientino de civilización o barbarie, que según cabe imaginar sitúa la barbarie en América y la civilización en Europa! Se trata del mismo Sarmiento que había escrito al general Mitre: 'No ahorre sangre de gauchos. Es lo único que tienen de humano'. A su lado, ¿podrían entender la

guerra con Inglaterra los izquierdistas portuarios, tan alejados del drama argentino como los terratenientes que vivían en Europa?".

Entonces: abandonar la Comuna, abrazar la Guerra y esperar la Revolución. La traducción de Ramos para interpretar aquella guerra, antes que una traducción virtuosa, era más bien "abstracta y banal" (cuando no delirante). Los mandos del ejército en funciones, entrenados para la lucha contrarrevolucionaria en la Escuela de la Américas y vencedores de las fuerzas revolucionarias que habían optado por la lucha armada. Además, eran desmanteladores del movimiento obrero organizado, administradores de un plan de entrega y miseria planificada; y ejecutores sistemáticos de un genocidio que expandía el terror sobre todos los cuerpos y las almas del pueblo argentino. En la fórmula de Ramos, ese Ejército, por el sólo hecho de pisar las Malvinas; se convertiría en el "sujeto de la historia". La guerra dizque antiimperialista, en una carambola de solidaridad latinoamericana, trasmutaría en revolución continental.

Ramos no estuvo solo, sus ex camaradas y rivales de querellas trotskistas, trazaron en la pizarra una ecuación semejante. Política Obrera y el Partido Socialista de los Trabajadores, caracterizaron a la guerra como un enfrentamiento entre un país imperialista y un país oprimido y, por lo tanto, como anticolonial y antiimperialista. En el desarrollo de la guerra, la movilización de la clase obrera derrocaría a la dictadura y de allí en más todo quedaría allanado para la revolución.

Reaparecía en esos cálculos algo de la matriz leninista post-Comuna (de transformar la guerra en revolución) pero, no como análisis concreto, si no como fórmula, consigna o deseo abstracto. Cierto que en Ramos también operaba una interpretación del Marx revisionista del proceso de consolidación de algunos estados-nacionales de la periferia europea. Por ejemplo, el de la Alemania de Bismarck que habría cumplido sus "tareas nacionales" a través de los "rudos militares prusianos". Aquellos vencedores en la guerra franco-prusiana de 1870-71.

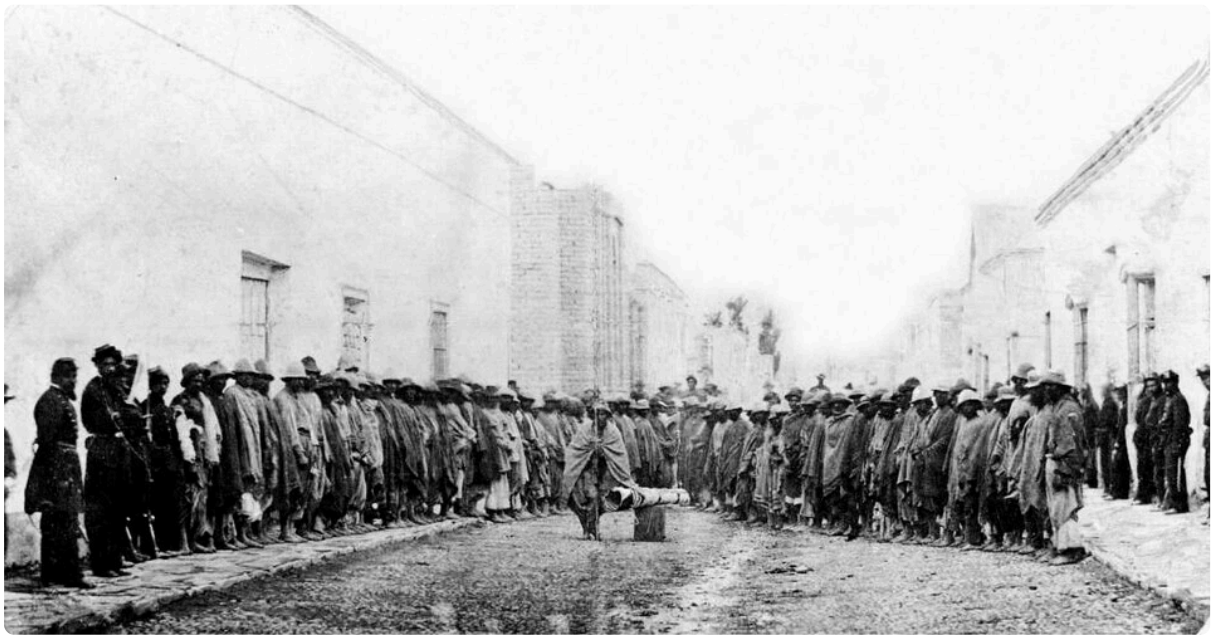
XI. Southampton

Rosas, prócer antiimperialista por su conducción de la resistencia ante los intentos de invasión anglo-francesa y tótem centralista del partido federal argentino; derrotado y exiliado en Gran Bretaña, según su correspondencia exhumada por sus biógrafos Ibarguren e Irazusta, definió a los contornos de la Comuna de París y sobre todo a la Internacional de Trabajadores como promotoras de "una sociedad de guerra, y de odios, que tiene por basa el ateísmo y el comunismo; por objeto la destrucción del

capital y el aniquilamiento de los que poseen por medio de la fuerza bruta del gran número que aplastará todo cuanto intente resistirle".

Para Rosas ese era el programa comunista "que con cínica osadía han propuesto los jefes a sus adeptos, lo han enseñado públicamente en sus Congresos e insertado en sus periódicos. Sus reglas de conducta son la negación de todos los principios sobre que descansa la civilización". Ante semejante panorama, Rosas previamente a los días de la Comuna ya proponía como antídoto la restauración y el fortalecimiento de las monarquías católicas y de sus ejércitos a través de la conformación de "una Liga de las naciones cristianas, del tipo de la Santa Alianza y presidida por el Papa".

Contrario a los desgarros que provocan las guerras civiles y la anarquía; motivos que sustentaban tanto su estrategia de centralización (o suma) del poder como la dilación en la sanción de una Constitución. Rosas, con esas opiniones, quizás inauguraba la tradición del anti-comunismo en la Argentina. Aunque, al mismo tiempo, como alguna vez apuntara José P. Feinmann, también inauguraba la tradición del "equilibrio de clases"; advirtiendo sobre las posibles consecuencias que acarrean los riesgosos desequilibrios a los que tiende el Capital. "La plebe sigue su camino insolente. Pero es que los gravámenes continúan terribles. Los labradores y arrendatarios sin capital siguen trabajando sólo para pagar la renta y las contribuciones. Viven así pidiendo para pagar, pagando para pedir".



Soldados del Chacho Peñaloza tomados prisioneros por Irrazabal (Archivo General de la Nación)

XI. Los Llanos riojanos

El comunista Wilmart perseguía a los federalistas. Y los comuneros argentinos se oponían a los centralismos, también al de Rosas. Volvamos pues al yerro de Wilmart y a

la clave de Ramos: montoneras y revolución.

Desde documentos de época recabados entre 1862 y 1867, nos referimos a censos, petitorios, registros de contribución y fojas judiciales de la provincia de La Rioja (que nutren una investigación esclarecedora de A. de la Fuente, *Los hijos de Facundo*) leemos: "Carrizo, José: Labrador, Comunero, Rebeliones: 1862, 63, 67. Castro José: Labrador, Comunero, Rebeliones: 1862, 63, 67. Olmedo Cesario: Labrador, Comunero, Rebeliones 1867. Cabrera, Esteban: Labrador, Indio". Se trata de la descripción sociológica de los líderes de las montoneras federales que acaudillaba el Chacho Peñaloza. Entre los gauchos que fueron movilizados y ocuparon las filas inferiores en las montoneras, la investigación que citamos arroja que se trataban de: labradores, trabajadores en haciendas (peones o jornaleros), mineros y zapateros. "Ninguno de esos montoneros era propietario".

En la entrada del cuadro correspondiente a los integrantes del partido unitario leemos: "Barros Casale: Dueño de mina. Dávila Domingo: Hacendado y Juez departamental. González, J.: Hacendado y Comandante. Gordillo, Santiago: Recaudador de impuestos". Es decir, había una división étnica y de clase entre los seguidores de las causas unitarias y federales. Estos últimos, el Chacho Peñaloza incluido, además solían identificarse como "comuneros".

El status de comunero provenía de prácticas, usos y costumbres que designaban a indígenas dueños de tierras comunitarias. Pero sobre todo a formas jurídico-políticas heredadas desde España, particularmente desarrolladas en Los Llanos riojanos entre los criadores de ganado. El título de comuneros era un título de "acción y derecho a los terrenos comunes y al agua". Y en la práctica suponía la administración común de pasturas, agua e instalaciones. Aunque, el título era individual, del mismo modo que lo era la propiedad del ganado y la contribución impositiva de cada comunero (Lucrecia Martel acaba de estrenar un documental basado en el asesinato, acometido un 12 de octubre de 2009, del comunero Chocobar, integrante de la comunidad Los Chuschugasta en Salta).

De La Fuente sostiene que "esta forma de tenencia de la tierra y de administración de los recursos implicaba una red invisible y casi infinita de relaciones entre comuneros en Los Llanos cuya influencia en las prácticas sociales es difícil de calcular". Pero, entre esas influencias, claro está, habría que computar a una de las condiciones de posibilidad de las montoneras que también –o, sobre todo- eran una forma de hacer la guerra y la revolución. Y además condición para que "la idea federal" fuera para gran parte del pueblo argentino "el credo y el programa de lucha franca durante largos años".

Si bien el uso y la genealogía de esta acepción de la voz comuneros, pareciera diferente a la que se acuñó en París para la misma época. Y que desde el estudio recién referido además sería algo específico del federalismo argentino. Lo cierto es que esa voz: "comuneros", pareciera venir desde muy lejos. Según nos anoticiamos por el libro *El federalismo argentino* (1899) de Francisco Ramos Mejía. La voz provenía desde lo que será España, incluso desde antes de los Reyes Católicos. Producto de pautas de "vida comunal" (la tradición foral, los concejos, los cabildos, la autonomía de los "pueblos", etc.) que se perseverarían por siglos y se trasplantarían al suelo americano.

Por esa línea quizás la voz "comunero" se desenvolviera en la Argentina desde la proclama "¡viva el común!", potente en el medioevo hispánico. También desde la "Rebelión de los Comuneros", ocurrida en el reino de Castilla entre 1520 y 1521.

Breve excurso hispano: El comentario anterior nos lleva a preguntarnos por recorridos que, por ejemplo, vinculen a la Comuna de Paris de 1871 con la Primera República española (1873-1874). Quizás a través del pulimiento de la idea de "federación" que, entre otros, tallarán Bakunin y los hermanos Reclus. Figuras que impulsaron la expansión del internacionalismo en España desde la Alianza Internacional de la Democracia Socialista (sociedad secreta dentro de la AIT). Particularmente luego de 1868, cuando tras la revuelta conocida como "La Gloriosa" se puso fin al reinado de Isabel II; abriendo las puertas al sufragio con la Constitución de 1869.

Fuera del corte sincrónico que realizamos para ver qué pasaba por acá y otra vez desde Europa se nos aparecen: Guernica y Picasso. Fin de la Segunda República española, revolución comunal (embrollada entre anarquistas, socialistas y marxistas), aplastada por un bíblico diluvio de bombas lanzadas desde aviones-crucifijos. Revolución transfigurada en guerra civil en el engarce con la Segunda Guerra Mundial.

Esa tradición comunalista también ingresó al ideario anarquista, a punto tal, que las comunas medievales (federaciones, gremios, hermandades, juramentos de ayuda mutua), deslumbraron al federalista Kropotkine, quien llegó a considerarlas como la forma de organización política forjadora de una de las etapas más plenas de la humanidad.

Desde estos desvíos filológicos y desde la madre España nos preguntamos si el "*vive la commune*" parisino arrastraba ecos de esas significaciones hispánicas que, además, claro está, se engarzaban con el más silvestre concepto de municipio. Pregunta para atrás, para la historia de los conceptos. ¿De dónde provenía la voz comuna que

pronunciaban los comuneros de parís en 1871? Para adelante muy posiblemente en y a través de ese acontecimiento, comuna mutará en o se fusionará con: comunismo.

Kropotkine fue además un referente intelectual de los contornos anarquistas de La Comuna de Paris de 1871 y autor de un trabajo de balance sobre la misma, fechado en 1881. "...La Comuna de 1871 no podía ser más que un primer esbozo. Nacida al final de una guerra, rodeada por dos ejércitos dispuestos a darse la mano para aplastar al pueblo, no osó lanzarse completamente a la vía de la revolución económica, no se declaró francamente socialista, no procedió ni a la expropiación de los capitales ni a la organización del trabajo, ni siquiera al censo general de todos los recursos de la ciudad. Tampoco rompió con la tradición del Estado, del gobierno representativo, y no intentó realizar en la Comuna esa organización de lo simple a lo complejo que inauguró proclamando la independencia y la libre federación de las Comunas. Pero... sabremos también que la próxima revolución, en Francia y ciertamente también en España, será comunalista, retomará la obra de la Comuna de París allí donde la han detenido los asesinatos de los versalleses (*La Comuna – La Comuna de París*, 1881).

En su recuento, Kropotkine además advertía al futuro de la revolución sobre una "laguna lamentable" en la praxis de la Comuna, "que nada, o casi nada, se ha hecho por el campo. Toda gira en torno a las ciudades. El campo parece no existir para los trabajadores de la ciudad. Incluso los oradores que hablan del carácter de la próxima revolución evitan mencionar el campo y el suelo".

En 1873 Wilmart desencantado de la realidad argentina, se quejaba ante su jefe político Carlos Marx, "...En el campo hay una desbandada desenfrenada. Sin afluencia de extranjeros no habrá ningún proceso posible, no se sabría otra cosa que montar a caballo...". En 1868, trabajadores de a caballo, obreros de los Astilleros en la ruralidad correntina, cesaron actividades cuando se negaron a construir barcos que iban a ser utilizados en la Guerra de la Triple Alianza contra el Paraguay. En el marco de las montoneras federales que se oponían a esa guerra y al centralismo porteño; acometían la primera proto-huelga argentina.

De los montoneros a los anarquistas (Carlos Pérez editor), contra la historia liberal y los revisionistas (de las derechas y las izquierdas), fue la hipótesis de traducción de David Viñas trazada en 1971. "De ahí que los montoneros, si por un lado –en lo inmediato- fueron derrotados, por el otro, en una perspectiva de larga duración- resulten precursores-. Las montoneras no son programa como parece suponer los revisionistas, pero si precedente, incluso hay enseñanzas que se pueden extraer de su lucha. Están ancladas en su tiempo, pero al mismo tiempo pueden saltearlo".

El libro, dedicado a "la memoria de Simón Radowitzky", comenzaba trazando un "mapa mundial del imperialismo entre 1860 y 1870, Y atravesaba y unía las estaciones: El Chacho y la montonera; Felipe Varela y la rebelión de las provincias; López Jordán y el ejército represivo; De esclavos a huelguistas; Los anarquistas: acción directa contra estado de sitio; Radowitzky y Falcón. Y se concebía como el primer volumen de una colección: "Rebeliones populares argentinas". El segundo volumen: *De la Semana Trágica al Cordobazo*, nunca salió a la luz porque los originales fueron desaparecidos junto con su editor Carlos Pérez.

En 1941 a setenta años de la Comuna de París el médico y militante anarquista Juan Lazarte (quién en su paso por Córdoba, en los días de La Reforma de 1918 fue dirigente del ala "anarco-bolchevique" de la Federación Universitaria y director de *La Gaceta Universitaria*), en la revista *Hombre de América* publicaba una serie de artículos en la que abonaba la hipótesis comunera y montonera de la revolución argentina.

Esgrimía las tesis de la "tradición comunalista argentina" como la base necesaria para reconstituir la nación a través de un federalismo auténtico, y además las sostenía en citas como las que le proporcionaban *Los Comuneros* (1940) de Germán Arciniegas, o las tesis sobre los orígenes del federalismo argentino de Francisco Ramos Mejía (*El federalismo argentino: fragmentos de la historia de la evolución argentina*, 1889). "... ¿qué fue la guerra de Independencia sino federalismo? Y del federalismo puro, porque negaba el imperio monárquico, el Estado, y el parasitismo de conquista, así como, cualquier otro". Años más tarde, en su ensayo titulado *La solución federalista (en la crisis histórica argentina)*, editada por la editorial Reconstruir y prologada por Carlos de La Reta, en 1957, Lazarte escribía, "¿Por qué elige Sarmiento a Facundo? Por ser él la Argentina, las provincias, lo telúrico y determinante. ¿Por qué no elige a Buenos Aires en lugar de las llanuras riojanas y los arenales de San Luis y San Juan? Porque allí, con su intuición genial había señalado nuestro verdadero ser colectivo...". Las tesis federalistas y comunalistas de Lazarte además estaban atizadas por la experiencia de la Segunda República española (1931-1939).

XII. Por la pampa gringa y los yerbatales

"De los montoneros a los anarquistas", decíamos fue la hipótesis de traducción de David Viñas en 1971. Por esos años, a un exacto siglo de la Comuna de París, Viñas además participará de la redacción de la revista *Comuna*. Publicación que pertenecía al Partido Comunista Revolucionario (PCR), en cuya página oficial se le atribuye el nombre de la revista a una iniciativa del propio Viñas, "en homenaje a la Comuna de París de 1871, la primera experiencia histórica de dictadura del proletariado". Acaso el homenaje fuera entre París y China, y las comunas invocadas también aludieran a las comunas

rurales imaginadas por Mao como núcleo de la revolución popular china. Inspiración principal del PCR y que algunos años antes también concitaron la atención del filósofo Carlos Astrada. Quien previamente había pasado su marxismo por el anarquismo, el nacionalismo y por el mito gaucho. Este último, también había rozado la imaginación de anarquistas como Ghirarldo y algunos otros anarquistas que tradujeron las derivas de la lucha de clases a la gauchesca, sobre todo, en ámbitos rurales.

Hacia 1971 Plácido Grela el gran historiador del Grito de Alcorta publicaba algunos artículos sobre la historia de la clase obrera y sobre el centenario de la Comuna de París. Entre esos textos, hay uno en el que al evocar un acto del 1° de mayo de 1890 en la ciudad de Rosario, encontraba juntos entre los oradores a Virginia Bolten y a Arturo Dupont.

Sobre la primera Bialet Massé, al describirla diría de ella: era "la Louise Michel Argentina". El segundo, además de compartir estrado y credo ácrata con Bolten, había sido propiamente un comunero de París de 1871, y se dice que en medio del agite llegó a hacer de correo entre su padre Eugène Dupont y Louise Michel.

Dupont no combatió montoneras, en la diáspora de la Comuna, tras un paso por Villa María, recayó en Rosario y luego hizo pie en Casilda donde en el medio rural de la pampa gringa hizo todo el *cursus honorum* de la lucha de clases: organizando sindicatos de panaderos, carreros, cocheros, obreros rurales; participando de los debates de la FORA, y hasta en la fundación de la sección local del Partido Comunista.

También formó a cuadros como a Marcos Kanner (Sarambí), organizador de los mensú de los yerbatales de Misiones y Paraguay, entre cuyas hazañas se cuenta su participación en 1931 de la toma (por unas horas) de la ciudad paraguaya de Encarnación, en lo que se evoca como "la primera comuna libertaria de América". Hecho inspirado tanto en las ideas de Rafael Barret como en la Comuna de París de 1871.

Otra de las figuras influenciadas por el comunero Dupont fue el obrero foguista, líder gremial ferroviario y dirigente comunista: Florindo Moretti. Quien en julio de 1923 fue elegido representante del Partido Comunista de Casilda y de Tucumán ante el V Congreso del Partido realizado en Buenos Aires, en el que planteó la discusión sobre la cuestión agraria (en Arturo Marcos Lozza, *Tiempo de huelgas: los apasionados relatos del campesino y ferroviario Florindo Moretti sobre aquellas épocas de fundaciones, luchas y serenatas,* 1985).

Moretti recordaba a Arturo Dupont: "Nos abrió este comunero francés la perspectiva de la revolución. Lo mirábamos con admiración y respeto... Con él empecé a saber la Comuna, el heroísmo del proletariado parisino y cómo eran fusilados en hilera en los muros de Père Lachaise con la derrota...".

Ilustración: fuente elhistoriador.com.ar

XIII. Comuna, guerra y revolución

En la apertura de las sesiones del Congreso Legislativo, en mayo de 1874, el presidente Domingo Faustino Sarmiento, se lamentaba por el costo millonario de la guerra contra el Paraguay. Aunque consideraba a ese gasto no sólo como "legítimo" si no como "digno", en tanto, provenía de "obligaciones que nos impuso la necesidad de defender nuestros derechos". A renglón seguido, proseguía su balance: "Lo que nada puede justificar, lo que debemos denunciar como un oprobio, es el pago de las guerras civiles..."; millones "invertidos en sofocar las rebeliones de Jordán" y otros. Se indignaba el presidente porque esa suma, decía, era "fruto del sudor del pueblo" y se disipaba por las acciones de aquellos "caudillos anarquistas".

Poco después, en el discurso, le tocaba el turno del escarnio a la prensa opositora (entre la que se pudiera suponer a la ejercida por José Hernández). Y la vara de medida y de castigo no era otra que la de los "energúmenos de la Comuna de París". "Entre las libertades que aspiran a conquistar los energúmenos de la Comuna de París, era una la *prensa irresponsable*, y aunque no permitieron a sus contrarios esa libertad una hora siquiera, ignoraban que en la República Argentina se halla establecida de hecho, proclamando revoluciones sin recato alguno, inventando las calumnias más atroces contra los altos funcionarios públicos... patrocinando la resistencia a las autoridades constituidas".

Los "energúmenos de la Comuna" para Sarmiento harían de la libertad de prensa un derecho al guillotinamiento. Unos años antes y por los mismos motivos por lo que Sarmiento condenaba a los communards de 1871, Alberdi amonestaba a Sarmiento y lo calificaba como inapto para habitar las letras de la nueva etapa de la Constitución

(federal) del 1853. Porque su escritura periodística y su estilo de escritura fomentaban la discordia y la guerra, era, expresaba Alberdi del sanjuanino: un "gaucho malo de la prensa"; es decir, un montonero o communard (aunque unitario o liberal).

Desde hace tiempo desencantado con los franceses, de sus ideas y sobre todo de sus revoluciones permanentes (de su "manía revolucionaria"); enamorado de los Estados Unidos, donde "no hay revoluciones"; Sarmiento en otra alocución, ya como senador por San Juan, el 6 de julio de 1875, se manifestaba: "yo no acepto el extremo de la revolución".

El alegato, en gran medida era un esbozo de teoría sobre las revoluciones a través de un ejercicio de política comparada, sobre todo entre los Estados Unidos (que traen en la 'sangre' y en los 'huesos' las ideas de orden y libertad unidos") y Francia. Aunque el trasfondo respondía a las secuelas de otro episodio de la guerra civil o la lucha de facciones en Argentina. La llamada "revolución de 1874", un levantamiento armado del Partido Nacionalista, acaudillado por Mitre, Arredondo, Rivas, Francisco Borges (abuelo de Jorge Luis), con el apoyo de las tropas del cacique Catriel. Se sublevaban contra el gobierno nacional (entonces a cargo de Avellaneda), desconociendo los resultados de las elecciones a diputados nacionales por supuesto fraude.

Si bien el motín lo protagonizaba su (hasta hace instantes) socio de causa, el civilizado Mitre; Sarmiento, ofuscado, en este caso ponía en el mismo plano a los mitristas, los jordanistas y a los caciques Pincen y Calfucurá. "El espectáculo de los alzamientos viene repitiéndose hace medio siglo, con los mismos caracteres e idénticas formas, y sin otras variaciones que nombres y pretextos diversos... Pincen... Jordán u otros que intentan hacer pampa rasa de la Constitución y las leyes, pues esos solos son los que perturban la paz o tranquilidad".

Y ante la posibilidad de darles amnistía a Arredondo y Rivas (cosa que sucedería el 26 de julio de 1875); Sarmiento se lamentaba que entonces serían "nuestras leyes..., nuestras ideas y nuestras costumbres" las que "fomentan alzamientos, habrá rebeliones de Jordán, motines de Rivas y asonadas de Arredondo".

Paradójicamente, como la enfermedad, la cura vendría del ejemplo francés. "Restablezcamos el sentimiento del deber en el ejército y reposemos tranquilos del temor de revoluciones. Esta enfermedad endémica de casi toda América del Sur ha perdido la fuerza de su virus desde que ha sido cauterizada en Francia, desde donde se propagó ahora a 80 años...". La "cauterización" era la represión de la Comuna parisina de 1871. "La Asamblea francesa no se ha ocupado hasta hoy en dar una ley de amnistía

a los millares de deportados a Caledonia, donde cumplirán las penas a que han sido condenados".

El sofocamiento de la revolución de París, "trajo por resultado la destrucción de la Comuna, que venía desde el '93 [1793] deshonrando la libertad, trajo el gobierno septenal para ahogar la anarquía y la República al fin moderada". Louis Adolph Thiers el que primero armó a quienes se convertirían en comuneros y luego los masacró despiadadamente con el ejército francés y la complicidad del ejército prusiano (ahora "amigo"). Elegido presidente de la Tercera República, al pregonar: "Paz, orden y libertad" se convertía en nuevo modelo de Sarmiento. "Soy liberal limitado como el ilustre Thiers, proclamó la república 'moderada', es decir, limitada, la única que podría salvar a Francia de los furores de los republicanos rojos, inmoderados...".

Pero la evocación de la sombra terrible de Sarmiento, en realidad, nos remite a otra de sus inquietudes, acaso a su pregunta más importante, la que estructura su *Facundo*: ¿Por qué la revolución (de 1810) se transfiguró en guerra civil? Pregunta inversa a la que se convirtió en el programa de Lenin tras su lectura de la derrota de la Comuna de Paris: transfigurar la guerra civil en revolución.

Integrantes de la guerrilla del Che (misiones.cubaminrex.cu)

XIV. Bolivia

"Si regresamos en la crónica intelectual al vasto pensar latinoamericano, es en el *Facundo* de Sarmiento de mediados del siglo XIX donde se tiene la primera escritura política de orden fundacional sobre la Argentina en que la experiencia de la revolución para el autor devino 'enigma', 'revolución desfigurada', revolución que caníbalmente se habría comido a sí misma juntamente con una 'sociedad desaparecida'. Es decir,

desaparición de la revolución genuina que había nacido en 1810 como hecho esencialmente cultural, político-militar civilizatorio...". Nicolás Casullo, autor de esa cita, pensador de la izquierda peronista y en su momento militante de Montoneros; antes de su exilio, como varios cuadros, criticó severamente la deriva militarista de la organización y rompió con ésta. Desde el exilio tomó como uno de sus motivos vitales de reflexión la cuestión de la revolución.

Años más tarde, en un ensayo que forma parte de su libro *Las cuestiones* se preguntaba por la derrota o fracaso de la revolución e invitaba a pensar en nuevos horizontes, pero no abandonando la revolución sin más, si no con "la revolución como pasado". No se trataba de una reflexión sólo coyuntural ni de un balance de la historia reciente. "La emblemática revolución socialista o comunista pensada como pasado es un dato crucial en el proceso de caducidad de los imaginarios que presidieron la modernidad. Dato crucial hoy, cuando muchos avizoran el epílogo del sueño ilustrado moderno que tuvo durante tres siglos el proyecto de hacer-rehacer la historia para la emancipación social del hombre".

En otro capítulo del libro (Historia y memoria) que ya hemos citado, la reflexión sobre la revolución adquiere otro matiz, enfatizado por Ricardo Forster: "el tema de la revolución fracasada", abierto por Sarmiento y retomado por J. W. Cooke. "En ese mismo texto citado, y como para reafirmar ese uso de los extremos como mecanismo iluminador, Casullo establece una relación, sin dudas extraña para el sentido común prevaleciente, entre Sarmiento y John W. Cooke allí donde ambos hombres intentaron dar cuenta de aquello que ahogó a la revolución. Mientras que el sanjuanino leyó la historia argentina como el resultado, en gran medida, del fracaso de la Revolución de Mayo pensada como portadora de los ideales civilizatorios, Cooke pretendió reordenar una lectura del proceso argentino desde 1955 en adelante sobre la base de la figura de la revolución vencida que desarticuló el movimiento de masas. La interpretación se sustentó –escribió Cooke– en que 'dicha revolución fue derrotada por la represión y la barbarie militar, pero contó con la desbandada, huida, y claudicación de los cuadros de gobierno, políticos burgueses y gremialistas del propio peronismo'. A esa comprensión cookeana del fracaso de la revolución, Casullo la pondrá en juego dialéctico con el pesimismo sarmientino, de ahí la conclusión que extraerá: 'Tanto en la visión examinadora de Sarmiento como en la de Cooke, separadas por más de un siglo de distancia, se destaca el soporte reflexivo de la figura de la revolución revocada'".

Sobre ese fondo, en ese espacio-tiempo en suspenso se habita la pregunta por nuestros pasados y nuestros porvenires. Para Cooke, la revolución del '45 produjo la caducidad del orden político que la precedía, pero fue derrocada y debió pasar a la

resistencia, estadio que quién sabe si hemos abandonado. Sobre la figura de la revolución revocada, en la incomodidad de esa dialéctica suspendida, "maldita", Cooke pensó en las estrategias para la revolución argentina y americana.

Pero, volviendo a nuestros temas: Comuna, guerra y revolución. Cooke también dejó otro punteo inquietante. Al poco tiempo de que el Che Guevara encontrara la muerte en Bolivia (1967). Cooke esbozó unos apuntes para reflexionar sobre el significado de ese holocausto. Y más en general sobre la idea de la muerte (¿política? ¿revolucionaria?). Tema que por cierto también fuera abordado por el Che, por ejemplo, cuando a quienes protagonizarían la experiencia del Ejército Guerrillero del Pueblo en el monte salteño (1962-63), les habría dicho: "Bueno, aquí están: ustedes aceptaron unirse a esto y ahora tenemos que preparar todo, pero a partir de ahora consideren que están muertos. Aquí la única certeza es la muerte; tal vez algunos sobrevivan, pero consideren que a partir de ahora viven de prestado".

Cooke, decíamos, había dejado unos "Apuntes sobre el Che". Los mismos quedaron inconclusos en estado de borrador y fueron rescatados, anotados y publicados por su compañera Alicia Eguren, a un siglo de la Comuna, en 1971, en entregas de la revista Nuevo Hombre (https://americalee2.cedinci.org/portfolio-items/nuevo-hombre/) . En uno de los apartados de esos apuntes, en los que Cooke elaboraba una teoría del partisano y una meditación sobre el sentido de la muerte del Che en Bolivia; reaparecía la Comuna de París.

Lo hacía desde un costado, quizás, inesperado: el de su poética. "Rimbaud, depuso de cantar a la revolución futura y de participar en la Comuna, renuncia a la poesía y busca aniquilamiento de su condición humana en el abandono de todo principio moral. Verlaine, también *communard* cambia los tonos esperanzados de su poesía...". El apartado comenzaba con el siguiente título: "El poeta maldito". En la nota aclaratoria de Alicia Eguren se lee: "El tema pertenece a uno de los últimos puntos (creo que al último) del plan inicial del trabajo... Ávido lector de la literatura francesa de la Comuna. Tropieza con un tema más o menos desconocido...".

Continúa la nota de Eguren (que se solapa con la pluma de Cooke), el tema es que aquellos poetas "habían sido combatientes derrotados en la batalla de la Comuna". Apuntaba Cooke, "Los casos más ilustres forman parte de una tendencia general que afectó a todos los grandes artistas del siglo XIX cuando vieron que las grandes transformaciones por las que venían luchando y que habían parecido inminentes se transformaban en imposibles, la burguesía había aplastado a las fuerzas populares con las que se habían aliado para combatir al orden monárquico y consolidó su dominación. El fracaso de las insurrecciones del '48 y de la Comuna de París, produjo en los artistas,

el desgarramiento de una sociedad que aventó las esperanzas revolucionarias; hizo caer en ellos estrepitosamente el mundo de los valores, en el que habían creído y los puso frente a la realidad de una sociedad de la que eran marginales".

Cooke trazaba una línea entre el Che y los poetas malditos. El Che era la Comuna, aquellos poetas su abandono. Y en ese desertar, con su poesía estetizarían la idea de la muerte y sembraban el nihilismo. "Estos cantaron a la muerte... Él no la cantó ni la llamó líricamente. Le salió al encuentro. Él buscó lógicamente y activamente la muerte que aquellos cantaron y conocieron líricamente... De acuerdo con los datos la actitud del Che es antitética con la de los grandes obsesionados por el Ángel de la Muerte...".

Desde la fusión Che-Comuna ya no habría lugar para la poesía (maldita). En 1971 Morrison, lector de Rimbaud, moría en París a un siglo de la Comuna, hoy descansa junto a los comuneros en Père Lachaise.

Los sobrevivientes apuntes de Cooke sobre el Che, la Comuna y la revolución, tienen una extraña configuración de subtítulos o frases truncas, que bien pudieran convertirse en un poema que ponga fin a este palabrerío:

(A desarrollar) El repudio a la vida, la fascinación por la muerte, fue una de las formas en que se expresó la reacción de todo el movimiento artístico frente a las consecuencias de la derrota.

Los poetas buscaron la fuga, pues ya no era posible alcanzar la victoria.

...El asma.

...Abandona funciones de gobierno para tentativas más difíciles aún.

Cálculo: proporción entre el valor del Che para la causa revolucionaria y los riesgos a que se expone en Bolivia.

...Valía la pena? Por qué lo hizo?

...Guerrilla. Cuba.

Asma

Su muerte: El final consecuente de una vida vivida en el grado extremo de la intensidad; corolario inevitable, despojado de todo signo funeral.

Ideas sin práctica. Práctica sin ideas. El Che es una síntesis creadora constante.

La Historia: Voluntad humana Tiempos de esplendor

Contingencias, no inútil riesgo deliberado

Tiempos opacos y de esplendor

Cada uno está comprometido con su generación, esta es nuestra verdad.

Pacto con el presente y con el porvenir.

El hombre nuevo y el Che. Esto será, en fin, lo fundamental.

Las palabras y las acciones.

Falta desarrollar: Amor, vida.

Amor, compasión.

No mentar el nombre de la revolución en vano.

Matías Rodeiro

Informes →

Tununa Mercado, escenas de escritura

10.04.2026

Especial para Tierra Media

Marcelo Casarin

Tununa Mercado (ph: Blog de narradoras argentinas)

Hace unos años, al leer *Yo nunca te prometí la eternidad* (2005) dije que los libros que lo antecedían, de alguna manera, lo prefiguraban; y que **Tununa Mercado**, era precursora de sí misma y que luego de leer ese libro volveríamos a sus textos anteriores para leerlos con nuevos ojos.

Esa afirmación tenía sentido, al menos un sentido: *Yo nunca te prometí la eternidad* era para el lector que fui entonces una especie de *summa* narrativa que expandía, que

ponía en acto, buena parte de las maniobras narrativas que los libros primeros insinuaban o desarrollaban fragmentariamente.

No estoy de acuerdo con esto, disiento conmigo mismo. Podría pensarse exactamente al revés: cada uno de los libros de Mercado inventa un nuevo horizonte narrable y no tiene conexión alguna con los anteriores, excepto, claro, la impronta escritural de la mano que la guía, la voz o el estilo, evanescentes entidades de las que es imposible hablar si uno pretende estar en sus cabales.

He tratado de pensar en el itinerario escritural de Tununa y no he podido desentenderme de las sensaciones imaginarias que sus textos me despiertan: ocupada en escribir o finalizar la redacción de *Celebrar a la mujer como a una pascua* (1967), seguramente se levanta de su escritorio, mira a su alrededor y descubre un sinnúmero de acontecimientos mundanos que llaman su atención y no vuelve hasta varios años después con otra urgencia entre manos: *Canon de alcoba* (1988). Leo:

"Palabra donde todo es posible, la excrecencia, la mutilación, el haz y la desintegración, el edificio y la ruina, el crecimiento y la regresión, la abundancia y la sequía. Palabra que decae, enferma hasta la extinción y, de pronto, renace, como el amor udrí se reproduce, repta, avanza, se tensa en su urdimbre para recibir todas las luchas y acoger todas las tramas." (Canon..., pp. 159-160).

Qué son estos textos que retuercen la lengua y que van de la narración a otras tramas indefinibles que lían el lenguaje con las cosas de una manera inextricable... No sabemos. Decimos que es la autora de textos singulares por molicie o impericia crítica.

Luego viene otro largo silencio, o aparente silencio de libros. Pero hay un texto que se está escribiendo o unos textos, no sabemos. Nos enteramos que funciona a desafíos, lo dice, como si la caldera de su locomotora requiriera que le echen carbón u otro combustible, alguna sustancia externa que sirva de motivo, de estímulo, de pócima energizante, de movilizador reto.

Son los textos de *La letra de lo mínimo* (1994) y de *Narrar después* (2003): pequeñas joyas engarzadas en dos piezas-libro de orfebrería única, de plateresca conformación: piezas maestras, poéticas, políticas; palabra tomada para celebrar: hombres y mujeres, artistas, mártires, amigos; palabra tomada para conmemorar: para dar cuenta de los que se fueron, de los que se están yendo, de los que están porque han sabido resistir. Palabra resistente la de estos textos: textos de la resistencia que son más poemas que panfletos, más poemas que otra cosa, aunque tomen la apariencia de relatos, de ensayos. Leo:

"Yo pulso las teclas y digo yo sobre la línea, pero casi instantáneamente ese yo es otra, no la que se inclina meramente sobre el teclado y ejecuta con sus dedos la acción sino la que escribe, y también otra u otro depositado en una persona escrituraria —yo, tú, ella, él— y todavía otro más en la materia escrita y separada o salvada de esos desdoblamientos, apariciones y desapariciones." (La letra de lo mínimo, p. 25)

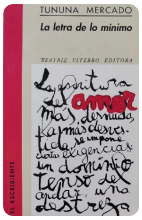
Autobiografía, intimidad, escritura del yo, extimidad, son algunos motes que hemos sabido aplicarle a la chúcara escritura de Mercado: cuando parece amansada a nuestra voluntad lectora, corcovea y nos hace perder los estribos. El yo de Mercado es un yo plural que se expande en nosotros. *La madriguera* (1996) y en *Estado de memoria* (1990) son casi una serie, podrían serlo, pero es una serie interrumpida que no se deja seriar.

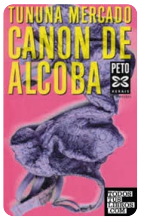
Le pregunté a Tununa sobre la escena de escritura en la que le gustaría verse y respondió: "La escena soñada sería una mesa cuadrada en el jardín de un bar, bajo un árbol frondoso, lejos de los reflejos del sol, una buena silla y una computadora de pantalla generosa. Hay espacio para una taza de café, agua, unos chocolates, varios, para sumergirlos en la taza. Entrecierro los ojos y comienzo a escribir, concentrada como nunca antes. Nada perturba, nadie llama, sólo estoy allí para escribir. Un sueño."

Leamos:

"Finalmente una confesión que quiere ser honesta: después de medio siglo de frecuentación de la casa, el escenario, los jardines del frente, y los patios traseros de la literatura, me doy cuenta de que allí no rige para mí un contrato de propiedad o de pertenencia. Escribo acompasadamente, casi siempre, hasta ahora, con materiales que han surgido de historias heredadas por gente que considera que yo tengo que contarlas. Recojo esos legados y los escribo a la par, como si los completara. A veces son mis propios legados. Es decir, atesoro objetos, presencias, relatos inconclusos, los escucho, los sufro, los sueño y escojo el que me produce ese imponderable deseo de responder a su llamado: Escríbeme." ["Cuando era chica yo copiaba" (https://revistas.unc.edu.ar/index.php/restudios/issue/view/1190) , en Estudios n° 16, 2005.]

Disciplina y contracción al trabajo son exigencias del mercado editorial, tanto como la sujeción a los géneros, a los formatos establecidos: en lo que va de *Celebrar a la mujer como una pascua* hasta *Yo nunca te prometí la eternidad* vemos una escritora desentendida de la plusvalía editorial. Da la sensación de que no le importa lo que ha escrito, le importa lo que está escribiendo o está por escribir.





Marcelo Casarin

Exploraciones →

Cuando la angustia corroe el alma

10.04.2026

Gerardo Máximo García

Leí recientemente *La cicatriz de Ulises* de Erich Auerbach publicado por la editorial Acantilado. El capítulo que lleva ese nombre otorga el título al texto. Su escritura data de los años cuarenta y publicado por entonces en el texto *Mimesis*, un intento monumental de interpretar la realidad a través de la literatura de Occidente.

En principio aborda el conocido episodio del regreso de Ulises a Ítaca y el proceso que conduce a su reconocimiento tras haberse presentado en condición de mendigo. Ya entraré en detalles pero no quiero dejar de adelantarles la extrañeza y la conmoción que provoca en el lector cuándo el autor entabla una confrontación entre este episodio y el relato bíblico del sacrificio de Isaac. Se produce algo nuevo que va más allá de lo estilístico en el que hace hincapié el lúcido análisis de Auerbach.

Imagen de la película "La angustia corroe el alma" (1974) del director alemán Rainer Werner Fassbinder

La palabra y el tiempo

Comencemos con la descripción del encuentro de Ulises con su vieja nodriza Euriclea. Como en otros momentos de la *Odisea* e incluso de *la Ilíada* Ulises intenta disimular su condición. En esta ocasión porque considera que no es tiempo aun de ser reconocido por sus familiares, particularmente por Penélope. Pero los hechos comienzan a desarrollarse de manera ineludible. Se desencadenan a partir de la costumbre arraigada en la hospitalidad griega de lavar los pies a los cansados caminantes, más aun si se trata de un extranjero. Mientras realiza esta tarea Euriclea comienza a rememorar con tristeza al amo ausente que quien sabe por dónde estará vagando, a la par que se asombra del parecido del huésped recién llegado con su venerado Ulises. Una digresión, si Edipo hubiera reconocido la semejanza con su padre en la encrucijada del camino en la que el azar los reunió no hubiera habido lugar a la tragedia que Sófocles nos relatara en *Edipo Rey.*

Pero ocurre que el reconocimiento, más allá de lo que se supone habitualmente, no pasa por el orden de la imagen. Ulises recuerda la cicatriz en su pierna que le provocara un jabalí cuando era joven y se retira a un lugar oscuro en la habitación para evitar que la criada advierta su identidad al constatar la herida. Homero no nos ahorra detalles. El júbilo de la anciana hace que su pie se apoye en la jofaina lo que provoca que se derrame el agua. Ulises la sujeta del cuello para impedirle que hable mientras que Penélope abstraída por una intervención de la diosa Atenea no se ha percatado de nada.

Más allá del embarazo que la escena nos produce, Auerbach señala que no existe tensión en el pasaje referido. Apoya su afirmación en el recurso al que apela Homero en medio de la narración al intercalar una serie complementaria de versos en los que se relata el origen de la cicatriz. La visita de Ulises a su abuelo Autólico, el recibimiento, la salutación, el banquete de bienvenida. La excursión de caza, la herida, el vendaje de la misma. El regreso a la casa de sus padres, la inquisitoria paterna y su preocupación. La descripción ininterrumpida y fluida del antiguo episodio hace que todo se diluya en un presente uniforme e iluminado. La riqueza y proliferación de las palabras hace olvidar lo concerniente a la escena del lavatorio pero nos posibilita establecer la articulación entre el reconocimiento, la cicatriz y el tiempo.

El lenguaje profético

Auerbach no solo destaca la disipación de la tensión en la escena del lavado de los pies sino que hace extensiva la ausencia del registro inquietante en el estilo homérico. Todo acontece en un primer plano, en un constante presente no solo temporal sino también espacial.

Es este aspecto ligado al tiempo y al espacio lo que lo lleva a cotejar el estilo en Homero con las formas en el Antiguo Testamento. Recurre, les decía, al conocido episodio del sacrificio de Isaac, el acontecimiento en el que Dios pide a Abraham que le ofrezca su hijo en holocausto. La demanda se manifiesta de una manera seca, concisa. No se trata de un diálogo ni existen interlocutores. Auerbach lo remarca para dar cuenta de que no está presente en juego la dimensión temporal.

Dios interpela a Abraham y este solo atina a responder: "Heme aquí". No se sabe de donde proviene la voz de Dios, si de las alturas o de las profundidades. "Heme aquí", tampoco refiere a un lugar espacial, simplemente significa oigo. Podemos utilizar las mayúsculas para enfatizar la ausencia de un lugar ligado a lo espacial. "Oigo" no constituye un lugar real, sino un registro moral respecto de Dios. Sumisión, obediencia, disposición a cumplir el pedido insensato que toma la forma redoblada de prueba y promesa.

En la aurora, "muy de mañana" dice el texto bíblico, Abraham ensilla los asnos y emprende el camino. Muy de mañana no es una expresión temporal sino que indica la premura, la disposición a cumplir con el mandato. Nada se nos dice del camino salvo que conocemos de manera indirecta que se extendió tres días: al tercer día llegaron al lugar señalado para el sacrificio. Tampoco podemos ubicar la existencia de un trazado demarcado, ni la descripción de un paisaje. Se trata sólo de silencio, lo que acentúa la presencia de la voz.

De Isaac nada se dice, salvo la caracterización de "tu único" condición alcanzada por ser el hijo de la promesa. "E iban juntos" dice el texto bíblico refiriéndose a Isaac y Abraham. La frase se reitera cuando llegan al lugar señalado para el holocausto. Isaac portaba la leña, Abraham los utensilios para encender el fuego y por supuesto con el cuchillo con el que daría muerte a su hijo. El tiempo y el lugar son inciertos y la alta e ininterrumpida tensión demarca la diferencia con el estilo homérico.

Con timidez e inocencia Isaac pregunta por el cordero. Un ángel del Señor detiene el brazo de Abraham en el momento en que se aprestaba a matar a su hijo. A la vez señala un cordero enredado entre los arbustos que va a sustituir a Isaac en el holocausto.

La expresión "Dios proveerá" deviene de allí.

La vociferación y lo actual

Erich Auebarch había nacido en Berlín en 1892 en el seno de una familia judía. Se formó en la tradición filológica alemana y en poco tiempo debido a su enorme erudición obtuvo la condición de miembro en la Facultad de Filología en la Universidad de Marburgo. Con el ascenso del nacionalsocialismo debió dejar su puesto y se vio obligado a exiliarse en Estambul desde 1936 a 1947, año que se trasladó a Estados Unidos donde impartió clases en la Universidad Estatal de Pensilvania inicialmente y luego en la Universidad de Yale hasta el año de su muerte acaecida en 1957.

En 1946 había publicado *Mimesis* cuya repercusión le valió ser considerado mundialmente. La investigación la realizó durante su exilio en Estambul, lo que redobla su valor dado que no existía en Turquía ninguna biblioteca provista para estudios europeos, que habíamos destacado constituye el centro de su magistral estudio. Se cumplen este año ochenta años de su publicación. En el artículo seguimos el método que guiara a Auerbach: "la interpretación de textos deja a discreción del intérprete una cierta libertad, puede elegir y poner el acento donde le plazca. En todo caso, lo que el autor afirma debe ser hallable en el texto".

Claro que nos preguntamos si esa libertad se sostiene en la actualidad. Los líderes de la política mundial han dejado de lado lo que constituía algunos de nuestros mayores tesoros: la hospitalidad griega, el pacto y la ley en la tradición hebrea, la solidaridad en el cristianismo. Tampoco se formulan interrogantes respecto de la verdad y como decíamos no aprecian la cultura que nos precedió. No dan privilegio al orden discursivo sino a la amenaza a través de la vociferación.

Palabra apremiante, hostigadora, impaciente. Lengua de arrebato, de una violencia abrupta, de un perpetuo ataque al hombre. Palabra escandalosa que es confusa primero para quien la recibe: de pronto un hombre se convierte en otro. Cómo sustraerse a esa lengua apremiante, más aun cuando la disimetría es manifiesta entre quien la profiere y aquel que la recibe. Palabra incomprendida cuando la oímos y que solo valoramos desastrosa cuando podemos escucharla y despertamos a nosotros mismos, siempre que no sea ya demasiado tarde.

¿Acaso no es posible leer que el lenguaje abrumador está habitado por una dimensión criminosa que lo que ordena es la supresión de uno mismo?

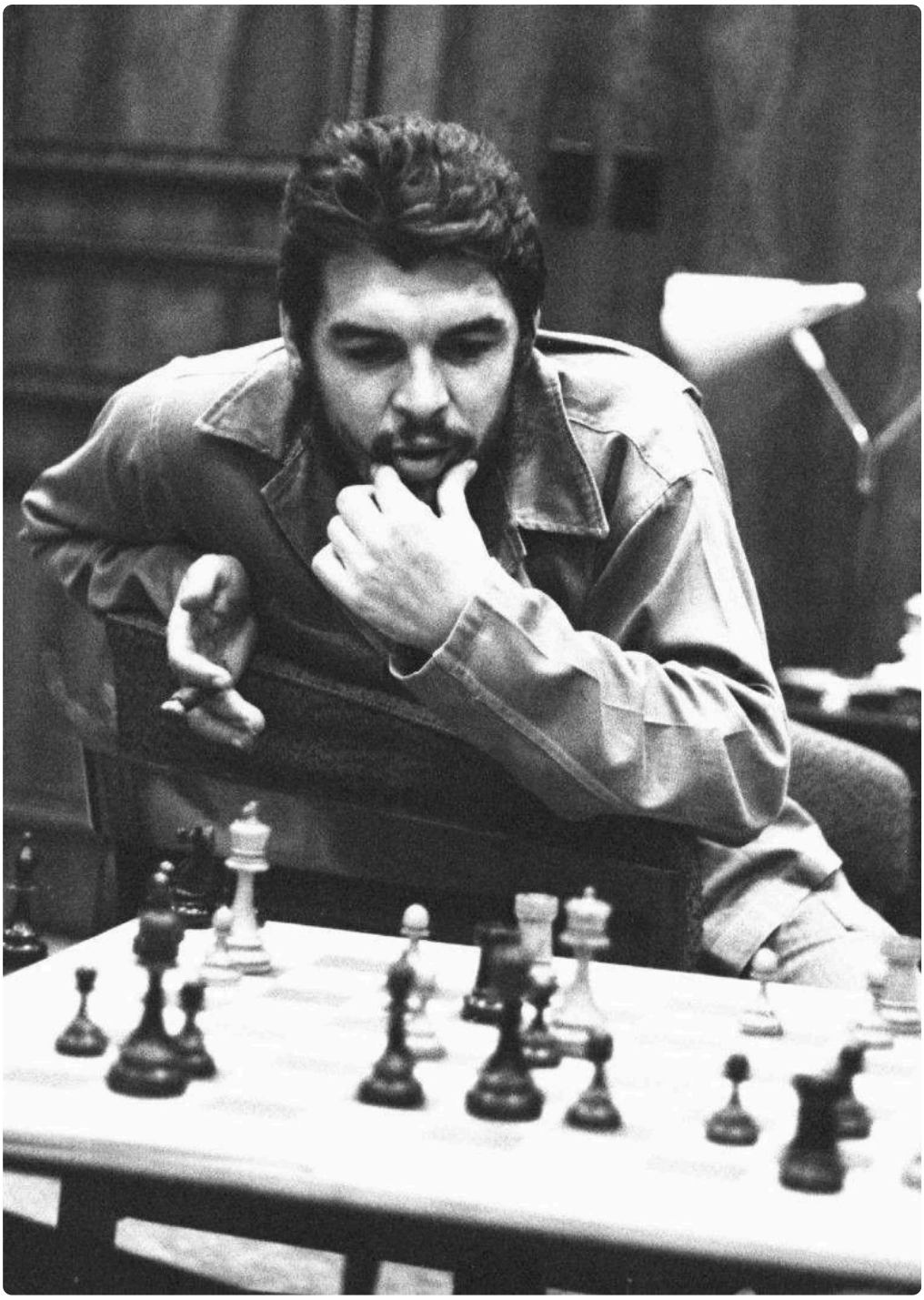
Gerardo Máximo García

Exploraciones →

El Che que sigue naciendo

10.04.2026

Arturo Jaimez Lucchetta



Pinterest

Ernesto *Che* Guevara es, indiscutiblemente, uno de los argentinos más conocidos en el mundo entero y tal vez el más importante de las cosas importantes. Solo empardado por la figura de Jorge Bergoglio, el Papa Francisco, luego de doce años de pontificado. Diego Armando Maradona y Lionel Messi son también dos figuras de nivel universal en el ámbito deportivo, en el fútbol que, como dijo Eduardo Galeano "es la cosa más importante de las cosas menos importantes".

El símbolo de la Revolución Cubana, su lucha socialista, guerrillera, marxista e internacionalista lo llevó a las banderas de innumerables manifestaciones en cualquier lugar del mundo. Su condición de valiente y estratega fue fundamental para el triunfo de los Barbudos, en la Sierra Maestra y Santa Clara, lo que le valió un reconocimiento

popular de la estatura de Fidel Castro, comandante en jefe e ideólogo del levantamiento contra el dictador Fulgencio Batista, desde el desembarco del Granma, hasta la victoria del primero de enero de 1959 .

Su derrotero revolucionario por El Congo y Bolivia, su función política en La Habana, son conocidas y reconocidas. Lo que no ha sido tan comentado son sus otras actividades. Las otras pasiones de un personaje multifacético y de enorme cultura. Quienes lo acompañaron en cada momento de su vida destacaron sus lecturas permanentes, su interés por la política, la economía, la geografía, la historia y la literatura. Karl Marx, Vladimir Lenin, Friedrich Engels, Napoleón, le daban rigor a sus ideas; así como Julio Verne, César Vallejo, Pablo Neruda le aportaban ficción, realidad, ternura, sensibilidad.

"Hay que endurecerse sin perder la ternura jamás".

Ideas, ideales, ideología, que Guevara fue forjando desde que era Ernestito. Así lo contó Rosario Armanda González, cocinera de los Guevara – De la Serna. En el museo del Che en Alta Gracia, se puede ver a "Charito" en un audiovisual donde destaca su interés permanente por los pobres y por la justicia social.

"Un día me lo encontré en Córdoba, yo ya no trabajaba en su casa. El se había trasladado a Córdoba capital para estudiar en el Colegio Deán Funes. Yo caminaba y Ernestito me asustó, porque me siguió y cuando me di vuelta me dijo: Charito ya no te acordás de mí. El se separó de sus amigos de la escuela para venir a saludar a su cocinera", recuerda Rosario González en el video que puede verse en el monitor en uno de los cuartos del museo.

Aquel niño rosarino, asmático, por el que su familia se trasladó a Alta Gracia, en tiempos de tratamientos escasos, no paraba. Jugaba con sus amigos por las plazas y las calles del coqueto barrio Carlos Pellegrini, a pocas cuadras del legendario Sierras Hotel. Ernestito desafiaba su asma hasta la disnea y la cianosis. "A veces volvía morado, de tanto correr", se preocupaba la madre del Che, Celia De la Serna.

Por el temor a los estados asmáticos, que ponían en peligro su vida y calidad de vida, su padre, Ernesto Guevara Lynch, lo alentó a practicar natación, golf, escalada y ajedrez, disciplinas de bajo riesgo; sin embargo no pudo evitar que Ernestito jugara al fútbol y al rugby.

Existen versiones que indican que el apodo "Che", nació en sus tiempos de rugbier, donde algunos compañeros le decían el "Chancho" Guevara. También era conocido

como "Fuser", un apócope de las palabras furioso De la Serna, que aludía a su temperamento dentro de la cancha.

Luego de su retiro del rugby, Guevara escribió en la revista Tackle, donde firmaba como Chancho y luego Changcho, por lo que tal vez la "Ch" inicial pudo haber tomado popularidad. Otras versiones le dan el crédito a sus compañeros de la guerrilla cubana, a quienes le llamaba la atención el uso habitual que Ernesto empleaba de la palabra 'che' antes de llamarlos por sus nombres.

Che Fidel, che Camilo, che Raúl.

Si bien Ernesto no fue un deportista destacado, practicó muchísimas disciplinas de manera tan informal como apasionada. En 1950 salió en la revista El Gráfico contando una travesía de 4000 kilómetros en una bicicleta de media carrera con motor, atravesando once provincias. El Che tuvo que probar su periplo con fotos que tomaba al llegar a cada ciudad y las cartas que le mandaba a su familia. Si bien no hay muchas referencias de aquella bici - moto, habría sido La Poderosa. La primera Poderosa.

Dos años más tarde el Che emprendería su segunda gran travesía, cruzando a Chile, llegando a Perú, Colombia y Venezuela, junto a su amigo Alberto Granado, en La Poderosa II. El cruce sudamericano en la Norton 500 duró cerca de ocho meses y terminó de moldear su rebeldía contra las injusticias de la profunda desigualdad en América Latina.

El recorrido de un joven Ernesto Guevara de la Serna, de 23 años, casi médico y el bioquímico cordobés Alberto Granado de 29 fue inmortalizado en el libro Diarios de motocicleta, que el propio Che escribió a partir de su bitácora de viaje y luego llevada al cine por Walter Salles con Gael García Bernal personificando al Che y Rodrigo de la Serna a Granado.

La película, que obtuvo el premio Oscar a la mejor banda de sonido por el tema Al otro lado del río, de Jorge Drexler, muestra otra proeza deportiva del Che: el cruce del río Amazonas, nadando estilos crol y over, cerca del Leprosario de San Pablo de Loreto en Perú, donde el Che festejó su cumpleaños con los enfermos, los médicos y los enfermeros.

Entre aquellas partidas de ajedrez contra su padre, en la década del 30 y las que después disputó contra los principales maestros internacionales de la isla, a principios de los 60, el Che practicó más de veinte disciplinas deportivas.

Básquet, hándbol, pesca, beisbol, softbol, voley, remo, pelota vasca, tenis, lucha libre, Tiro y hasta se trenzó en intensas sesiones de guantes de boxeo con su camarada Camilo Cienfuegos.

El deporte también le devolvió la vocación por la comunicación. Durante sus años de residencia en México, Ernesto trabajó de fotógrafo y periodista, cubriendo los Juegos Panamericanos de 1955 para la Agencia Latina de Noticias, una empresa creada por el peronismo y donde se destacaban los hermanos Luis Elías y Manuel Sojit. Los hermanos Sojit, confesos peronistas fueron perseguidos luego de la Revolución Libertadora (Fusiladora).

Luis Elías fue el cronista que siguió los cinco títulos mundiales de Fórmula 1 de Juan Manuel Fangio y el creador de la famosa frase "Hoy es un día peronista". La expresión fue tomada por gran parte del pueblo argentino y continúa siendo utilizada para hacer alusión a los días despejados, claros y luminosos.

Manuel, más conocido en el ambiente deportivo como "Corner" se dedicó al relato del boxeo y años después del golpe de estado a Juan Domingo Perón se exilió en Cuba bajo la protección del Che. "Corner" vivió en La Habana por varios años compartiendo con Guevara largas charlas sobre la inmaculada carrera de Pascual Pérez, campeón olímpico y primer campeón mundial profesional del boxeo argentino.

Esta experiencia periodística en la Agencia Latina de Noticias le sirvió al Che para ser, junto a Fidel Castro, el principal impulsor de la agencia Prensa Latina, fundada en La Rampa de La Habana en 1959, dos días después del cumpleaños número 31 de Ernesto.

Prensa Latina fue el mascarón de proa de la "Operación Verdad" con la cual el gobierno revolucionario contrastó la opinión que llegaba de las agencias norteamericanas y europeas que, por libertad de empresa, se le oponían. El periodista argentino Jorge Ricardo Masetti fue su primer director, Rodolfo Walsh y Gabriel García Márquez sus plumas más destacadas.

La preocupación por la salud propia y ajena también atravesó las muchas vidas que el Che vivió en poco más de 39 años. Su asma temprana lo tuvo primero de paciente y luego de autoterapeuta, en medio de la Sierra Maestra, donde la medicina era insuficiente. Fue enfermero en la Marina Mercante de Argentina y ejerció la medicina en el Hospital General de México, luego de graduarse en la Universidad de Buenos Aires, en 1953. Dio clases de Fisiología humana en la UNAM y hasta publicó sus papers de especialidad sobre enfermedades alérgicas.

Las muchas vidas que nunca murieron. "Hombre sin muerte", canta Silvio Rodríguez. Las vidas que el Che integró, la vida del Hombre Nuevo. Ese hombre que sigue naciendo en cada protesta, en cada manifestación. Ese hombre que se luce en las remeras, los tatuajes, los daguerrotipos, en los murales y en las morales.

La vida que parió la orden de la CIA, la instrucción de Barrientos y el tiro de Terán.

Arturo Jaimez Lucchetta

Contame-la →

Evasiones del último gaucho Mugas

10.04.2026

Víctor Ramés

En abril de 1903 tuvo lugar una fuga de un nutrido grupo de reclusos de la cárcel penitenciaria de Córdoba, por medio de un túnel que llevó varios meses excavar, y que costó la vida de cuatro de los prófugos. Sobresale en el relato la figura de Jesús Mugas, bandido rural que se había labrado una leyenda a sangre, facón y balas.

Jesús Mugas, dibujo en diario La Libertad, abril de 1903

Algunos bandidos rurales adquirieron fama vinculada a ideales de resistencia y valor, al arquetipo de una reivindicación frente a los innegables abusos de un estado que, si no tenía del todo la vaca atada, se aprestaba a cerrar el moño a comienzos del siglo veinte.

A caballo entre la leyenda popular y el galope de la historia, dos décadas después de la muerte del Juan Moreira real (1872) y en tiempos en que se producía su mutación en personaje de teatro y sintonizaba con el imaginario popular, se hacían conocer en la campaña ganadera cordobesa y santafecina los gauchos Mugas. Se dedicaban a robar ganado y caballos, o a asaltar proveedurías, actividades que se diría heredada de los pueblos pampas que usaron esas tácticas a lo largo del siglo XIX. Una de las hazañas de los gauchos Mugas, siempre salvando el pellejo entre las balas y volviendo como promesantes a las correrías de su oficio, fueron sus fugas. Dado que hubo varios

hermanos comprometidos en actividades del otro lado de la línea de la ley, sus identidades acabaron siendo ocasión de confusiones, superposiciones, e incluso supersticiones. Esto no es difícil de aclarar en base a documentos, y pasando en limpio la leyenda, como lo haremos unas líneas más adelante.

Para empezar esta historia focalizamos la figura de uno de los hermanos, Jesús Mugas, quien para 1903 ya llevaba a sus espaldas una serie de episodios delictivos y hazañas en el orden de la franja criminal, del tipo que genera empatía en el imaginario popular.

Preso en la penitenciaría cordobesa, Jesús Mugas fue uno de los promotores de un plan de escape en la que varios reclusos lograron huir y cuatro de ellos fueron muertos por las balas policiales.

Se sigue la cobertura del hecho en la edición del semanario porteño *Caras y Caretas* del 2 de mayo de ese año. El artículo refiere el episodio en versión de un corresponsal del semanario que se detiene a transmitir los detalles del plan y de la excavación del túnel por el que salieron, algunos a la libertad y a la muerte otros, varios presos que cumplían diferentes condenas. La figura de Jesús Mugas no era mencionada hasta la segunda mitad del informe, al darle crédito como la figura más conocida que había tomado parte en la evasión. Transcribimos en primer lugar los hechos generales de la noticia, luego de lo cual volveremos a encontrarnos con los Mugas, sus acciones y su leyenda.

Crónica de sangre en un semanario

"Córdoba, ordinariamente tan tranquila, ha tenido en la pasada semana su pequeño episodio dramático que pudo haber degenerado en detestable historia de criminales alzados ante la autoridad, impotente para contenerlos dentro de muros, en la penitenciaría.
Un preso hábil, Isidoro Méndez, condenado a tiempo indeterminado por asalto y homicidio, imaginó un medio sencillísimo de evasión, puesto en práctica con éxito en remotas épocas, y que, con sorpresa, vemos aún de fácil intentona en algunos de nuestros establecimientos penales.
Méndez practicó un agujero en el piso de su celda, la última del pabellón número 5, consiguiendo sacar un trozo del cemento que forma el piso y disimulando luego las ranuras, al punto de confundirlas con las producidas por el desgaste, valiéndose de una pasta mezcla de ceniza y jabón. Hecha la abertura, cuya forma trapezoidal medía 40 centímetros en la base mayor, 20 en la menor y 50 de altura, se practicó hacia el este la excavación buscando la pared externa de la cárcel, para lo cual después de atravesar un cuarto de baño, de suelo nada resistente, en que además un pozo

permitía esconder la tierra sobrante, se llegó al espacio intermedio entre las paredes de los pabellones, y estrechándose más y más el pasaje hasta el grueso murallón que circunda el edificio, cuyos cimientos fueron salvados ahondando en dos metros el subterráneo. Tarea hábil, admirable es ésta en que Méndez valiéndose de un instrumento que no pudo ser más que un cuchillo, ha perforado en menos de un año, 12 metros, sin que en ningún momento el celador encargado de batir diariamente los pisos advirtiera nada sospechoso ni extraordinario en la celda.
Para colmo, el émulo moderno del abate Faria, y del conde de Monte Cristo, logró fugarse, sin arriesgar ninguno de los novelescos peligros de sus predecesores, si bien el «chateau d'If» cordobés ha sido menos clemente para cuatro de los ocho que imitaron su fuga en los primeros momentos. Vengamos al hecho: Méndez se fingió enfermo la noche del 20 y obtuvo de uno de los alcaldes que le acompañara en su celda otro penado, Ignacio Peralta, con quien desapareció por el subterráneo antes de la madrugada.
Al día siguiente, a las seis, hora en que se acostumbra abrir las celdas para hacer la limpieza, acudieron los demás presos a la de Méndez, con objeto de «ver al enfermo», deslizándose en su lugar bonitamente, por el agujero, a medida que entraban y saliendo después al campo, donde la casualidad los hizo descubrir. Moisés Pueblas, ordenanza del mayor Tabares, que pasaba a caballo como a 25 metros de la brecha, notó en aquel punto de la muralla, algo extraño, vio a un hombre y luego a otro surgir por aquella puerta inusitada, y dando la voz de alarma al subteniente Juárez, jefe del piquete, cumplió éste con su deber persiguiendo a los prófugos Joaquín Romero y Elíseo Machado, condenados a 13 años, fueron muertos, y los condenados a tiempo indeterminado, Florencio Retamoza y Estanislao Sánchez, heridos tan gravemente que los dos fallecieron algunos días más tarde."

Citando un poco más sobre ese episodio cordobés que tenía eco en la publicación de Buenos Aires de 1903, el informe ofrecía los antecedentes de los demás reclusos involucrados, los que fueron atrapados con vida:

"Pascual Caeiro, muchacho de 21 años, que hace tres mató alevosamente a un octogenario por robarle una yegua y sesenta centavos; Benito Gómez, Luis Oviedo, Cruz Delgado e Ignacio Peralta, homicidas condenados respectivamente a diez, seis, trece y quince años de presidio, completándose la lista con Leandro Oviedo, condenado a cuatro años por robo, y con Isidoro Méndez, el héroe de la evasión, condenado a presidio por tiempo indeterminado. De todos ellos, Luis Oviedo e Ignacio Peralta, fueron capturados el 25 por don Rafael Molina, subcomisario «ad honorem» de la pedanía de Santiago en el departamento de Punilla."

Una emotiva mención se hace sobre un papel hallado en el bolsillo de uno de los prófugos muertos en el intento:

"En los bolsillos del penado Eliseo Machado, que fue muerto, encontráronse unos versos dedicados a su prima y que terminan con estas estrofas:
«Escribo y por un momento — doy a mi espíritu calma — Pero las penas de mi alma — renuevan mi sentimiento — Canto lo mismo que escribo — Que es una plegaria cruel — y vierto sobre el papel — lágrimas de triste duelo — ese éxtasis que apelo — con toda mi voluntad — El llanto me matará — Pero en él hallo un consuelo — Cuál es aquel que en la vida — no ha sufrido algún quebranto — cuál es aquel que en el llanto — no ha encontrado algún consuelo. —E. M.»"

Isidoro Méndez, quien excavó el túnel; al medio, los penados muertos: Estanislao Sánchez, Eliseo Machado y Joaquín Romero. A la derecha, el ordenanza Moisés Puebla, quien dio la voz de alerta.

Si te fugas, tú eres Mugas

Una vez la trágica crónica ha cruzado la cumbre de sangre de los hechos, aparece recién la figura de Jesús Mugas (Muga, en versión del corresponsal), con merecidos párrafos aparte.

"Los evadidos son personajes siniestros, de biografías espeluznantes, como el bandido Jesús Muga, salteador terrible del departamento de San Justo, condenado a perpetua cárcel y que ahora reincide en el delito de evasión", dice la nota de *Caras y Caretas*. Y

ofrece el semanario, a continuación, una reseña de los antecedentes de Jesús Mugas, relato del que sobresale su milagrosa supervivencia en una anterior balacera:

"Se evadió en 1897 de la Penitenciaría de Córdoba, donde cumplía una condena de 15 años que le fue aplicada por varios asesinatos cometidos en el departamento de San Justo. Escapóse junto con los Ferreyras, que fueron muertos por la policía. Muga fue herido y aprisionado nuevamente en la estancia de Rodríguez Galisteo, próxima a la estación López. Rodeáronle la casa y al pretender salir por una ventana, armado con un Winchester, le hicieron una descarga, de la que 14 balas dieron en el blanco, una de las cuales penetrándole por la parte posterior de la base del cráneo fue a incrustarse en el pómulo izquierdo.
De allí fue conducido a San Francisco, de donde se lo remitió a Córdoba. Fue condenado a presidio por tiempo indeterminado, y cumplía esta condena cuando se fugó con los demás presos, en la reciente evasión."

Otros datos sirven para encuadrar la figura de este personaje en el historial del delito cordobés y junto a sus hermanos. Los bandidos rurales de ese apellido eran tres hermanos, Lindor, Pedro y Jesús Mugas. Según algunos testimonios, el que dejó los huesos más temprano en un enfrentamiento fue Pedro Mugas, quien cayó bajo las balas de la policía en 1890, en la Villa Concepción del Tío, en el mismo procedimiento en el que Lindor y Jesús Mugas se trenzaron a facón limpio con los uniformados, dejando un tendal de policías heridos antes de que lograran prenderlos y encarcelarlos. Los dos hermanos se fugarían poco después, y tomaron rumbos diferentes para salvar sus vidas. En enero de 1890 informaba el diario *El Porvenir* la noticia de una gran fuga de presos de la cárcel pública de la ciudad de Córdoba -donde actualmente se levanta el Patio Olmos- por medio de un túnel por el que se escapó "el 25% de la población de la cárcel". En la larga lista de evadidos figuraba Lindor Mugas, de quien el diario no ignoraba su historial. La misma publicación periodística recogía, dos años más tarde, noticias de la muerte de Lindor a manos del comisario de Quebracho Herrado, Eugenio Cueva, de un tiro de winchester. Informaba que Cueva conocía a Mugas, porque ambos habían sido compañeros de colegio.

Así, de "los gauchos Mugas" sólo quedaba vivo, a comienzos del siglo veinte, Jesús, quien heredó las historias de sus hermanos y hasta llegó a circular la versión de que siempre se trataba del mismo gaucho. El sobreviviente prosiguió agitando el apellido en hazañas delictivas y brindando tema de conversación a los cordobeses. Su especialidad fueron las fugas carcelarias, dadas las varias ocasiones en que logró huir de sus encierros, lo que distinguió su nombre en el relato popular.

En 1897, el diario *Los Principios* de Córdoba improvisaba un epígrafe largo para acompañar un retrato a grafito de Mugas, que había cedido el director de la *Revista Policial,* Miguel Rodríguez. Allí se lee: *"Jesús Mugas es ya toda una celebridad. Su nombre ha cundido por toda la república; y durante mucho tiempo ha estado en los labios de los habitantes todos de la provincia. Y su nombradía no data de su fuga reciente de la Penitenciaría en la que las crónicas le asignan el rol principal. Antes de ese hecho que con tanta razón conmovió profundamente al público, Mugas era ya mentado. Siempre ha dado muy mucho que hacer a las autoridades de San Justo, el lugar de su nacimiento; y últimamente ha sido menester que fuera contra él toda una gruesa partida armada y que penetraran en su cuerpo de fierro catorce proyectiles para prenderlo. Esta celebridad de Mugas y el deseo general que hay por conocerlo, autoriza la aparición de su retrato en estas columnas. (...) Mugas tiene 37 años próximamente y su fisonomía es simpática. Sus modales son bastante correctos, lo mismo que su conversación que es suelta y expresiva. No es él como pudiera creerse, el tipo de un paisano incivil."*

Para epílogo de esa carrera del último gaucho Mugas, hay que agregar que no fue capturado- nos lo brinda una carta suya recibida por el repórter policial del matutino cordobés *La Libertad,* publicada en sus páginas el mismo mes de mayo de 1903 y fechada en Brasil unas semanas antes. En sus líneas finales Mugas deja flotando palabras que siembran dudas sobre la honestidad de la policía cordobesa: *«No me encuentro mal en la tierra del café y de la yerba mate, por más que eche de menos los campos de San Justo donde con varios compañeros tantas veces nos hemos impuesto a las autoridades de campaña, que nos tenían miedo y nos dejaban tranquilos matar y robar. (...) Lo único que creo es que no me prenderán: antes de que esto acontezca, más fácil es que reingresen por el ojo de la llave de la caja del banco Provincial los 20 mil pesos extraviados.»*

Víctor Ramés

Contame-la →

La ceguera que expandió la literatura

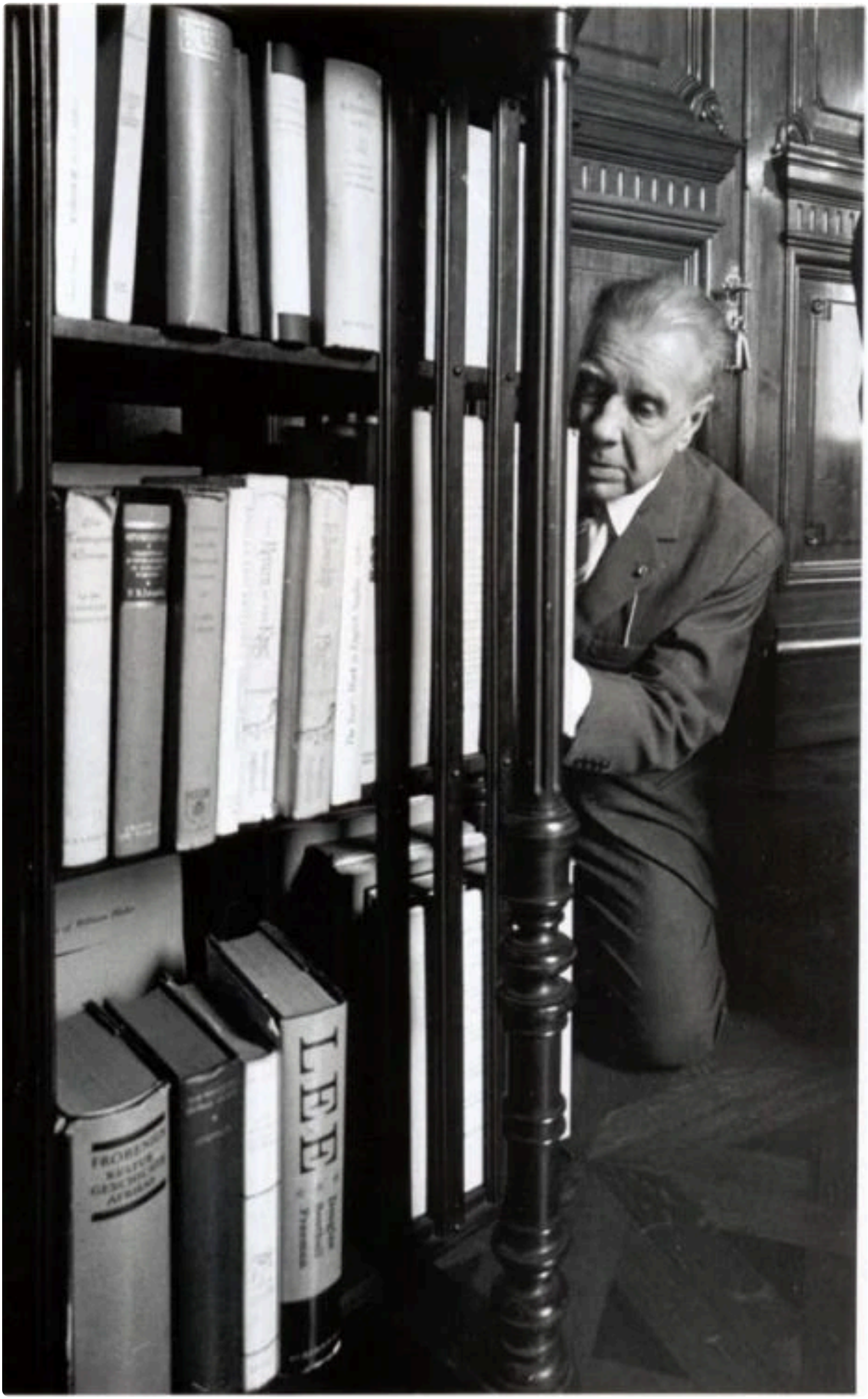
10.04.2026

Jorge Luis Borges

Noelia Pajón

En una habitación silenciosa, Borges no escribía: hablaba. Mientras alguien copiaba sus palabras, él construía bibliotecas infinitas sin ver una sola página. La literatura, en su caso, no entraba por los ojos sino que procedía de la memoria.

La escena se repitió durante años. Dictar no fue una elección estética sino una necesidad. La ceguera progresiva que marcó su vida —producto de una enfermedad hereditaria— lo obligó a transformar su manera de trabajar, pero nunca su relación con la literatura. Cuando en 1955 fue nombrado director de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, ya había perdido casi completamente la visión. La paradoja era evidente: millones de libros a su alrededor y la imposibilidad de leerlos.


LEE

Fotografía en blanco y negro de Jorge Luis Borges en la Biblioteca Nacional. Está arrodillado al costado de un estante de libros.

Lejos de detenerse, Borges convirtió ese límite en una nueva forma de creación. Empezó a escribir desde la memoria, desde el sonido de las palabras y desde la estructura mental de los relatos. Primero pensaba textos completos, luego los dictaba y finalmente corregía escuchando. Ese proceso modificó profundamente su estilo: las frases se volvieron más breves, más exactas y más rítmicas. La literatura comenzó a funcionar como una arquitectura mental.

Jorge Luis Borges sentado en un sillón, dictándole a su madre, Leonor Acevedo, sentada a su derecha.

En el poema "Poema de los dones", incluido en *El hacedor*, dejó una de las reflexiones más conocidas sobre su ceguera:

"Nadie rebaje a lágrima o reproche
esta declaración de la maestría de Dios,
que con magnífica ironía
me dio a la vez los libros y la noche."

Fotografía en blanco y negro de Jorge Luis Borges dando una conferencia.

La discapacidad visual no aparece en su obra como una tragedia sino como una transformación. Borges no escribió sobre la discapacidad como tema social —como ocurre hoy—, pero sí la convirtió en experiencia estética. La ceguera se volvió una manera distinta de percibir el mundo.

En conferencias reunidas en *Siete noches*, especialmente en la charla titulada *La ceguera*, explicó cómo fue adaptando su vida cotidiana y su proceso creativo. Allí expresó una frase que hoy suele retomarse en debates sobre cultura y discapacidad:

"La ceguera no es una desgracia total. Es un modo de vida."

También contó algo muy particular: aunque había perdido casi toda la visión, seguía percibiendo algunos colores.

"De los colores, el que nunca me ha abandonado es el amarillo."

Ese detalle aparentemente simple influyó en su imaginario literario. El amarillo aparece repetidamente en sus textos como símbolo de luz persistente. La percepción parcial reemplazó a la visión completa, y esa transformación se convirtió en material creativo.

Con el avance de la ceguera, Borges dejó de leer por sí mismo y comenzó a depender de lectores que le acercaban textos en voz alta. Escuchar literatura cambió su relación con el lenguaje. La musicalidad de las palabras pasó a ocupar un lugar central. Él mismo explicó en entrevistas que la oralidad lo obligó a eliminar excesos y a pensar mejor cada estructura narrativa.

Este cambio también se percibe en libros como *Ficciones*, donde los escenarios dejan de ser físicos para convertirse en conceptuales: bibliotecas infinitas, laberintos mentales, universos construidos desde la idea más que desde la descripción visual. Sus cuentos empiezan a funcionar como mapas abstractos.

Paradójicamente, la pérdida de la vista amplió su universo literario.

Sin proponérselo, Borges anticipó algo que hoy es central en la cultura accesible: la creación desde múltiples formas de percepción. Escribía dictando décadas antes de que existieran los sistemas de reconocimiento de voz. Construía imágenes desde el lenguaje antes de que se hablara de audiodescripción. Trabajaba con memoria auditiva cuando todavía no existían los audiolibros digitales.

Con el tiempo, su obra también comenzó a circular en formatos accesibles. En Argentina, instituciones como la Biblioteca Argentina para Ciegos impulsaron la adaptación de sus textos a:

- sistema braille
- audiolibros
- libros digitales compatibles con lectores de pantalla

Estas versiones ampliaron el acceso a una obra que, de alguna manera, ya había nacido atravesada por la experiencia de la discapacidad visual.

Borges solía explicar que la ceguera no llegó de manera repentina sino gradual, y que esa transición le permitió adaptarse:

"Uno se acostumbra a la ceguera lentamente, como a un atardecer."

La imagen es profundamente literaria, pero también describe un proceso real de adaptación. No hay dramatismo, sino transformación.

En sus últimos años, habló de la ceguera con naturalidad e incluso con cierta serenidad. Decía que había dejado de leer, pero no de pensar literatura. La imaginación reemplazó a la imagen.

Hoy, cuando la cultura accesible busca ampliar las formas de participación artística, su obra adquiere una nueva lectura. Borges no solo demuestra que el arte puede existir más allá de la visión, sino que también puede reinventarse a partir de ella.

Su recorrido recuerda algo esencial: la accesibilidad no siempre comienza en la tecnología o en las adaptaciones posteriores. A veces nace en la experiencia misma de

quienes crean.

Porque en su caso, cuando la mirada se apagó, la literatura encontró otra forma de encenderse.

Noelia Pajón

Hashtag Sumaj →

La imperfección es lo que nos va a hacer reales

10.04.2026

Andrés Dunayevich

¿No les pasa que, en un trabajo, una reunión o cualquier situación que requiere organización, aunque salga todo bien, siempre queda un "pero"?

Uno o dos detalles que no fueron perfectos y que parecen arruinarlo todo.

Y ahí empieza el desasosiego: una pesadilla rumiante que nos carcome durante horas, incluso días sin poder escapar de nuestra propia mente.

Mi madre siempre cuenta una anécdota sobre cómo volver insegura a una persona. Una mujer elegante, hermosa, impecable llega a una fiesta. Pero tiene un pequeño detalle: un huequito en la media, justo al lado del zapato. Y aparece el ominoso de siempre que le dice: "Tenés roto ahí".

(Odio a quienes, en nombre de la sinceridad, dicen: "Yo siempre digo lo que pienso". ¿Y quién pidió esa sinceridad?)

Volviendo al tema de la perfección. Hace poco conocí a un especialista en arte, un *marchand*. Me contó que su padre era un artista muy reconocido. "Sí, sé quién es", le dije. Su padre comenzó a hacerse famoso porque lograba replicar cualquier cuadro a la perfección. Le pregunté cómo distinguían el original del falso.

Me respondió algo inquietante: el original siempre es el más imperfecto. Los especialistas reconocen la obra auténtica por sus fallas. "La perfección es más falsa", me dijo.

Siempre me llamó la atención la diferencia entre un documental y una publicidad. En la publicidad, cuanto más perfecta es la imagen, más "real" parece. En el documental puede ocurrir lo contrario: la crudeza, la desprolijidad, incluso el error, nos acercan más a la verdad que queremos contar.

Hoy es impresionante: muchas publicidades están hechas con inteligencia artificial. Por ahora las distingo por su iluminación impecable, tan cinematográfica que solo una gran producción podría lograrla. Pero también hay algo en la actuación que delata cierta falsedad. Es tan perfecto que resulta sospechoso.

Dicen que el error es lo que nos hace humanos. Cuando algo es demasiado perfecto, deja de parecer humano.

Los especialistas afirman que pronto no podremos distinguir lo real de lo artificial. ¿Qué pasará entonces? ¿Nos volveremos locos? ¿Viviremos en un placebo constante de pequeños bits de estímulos adictivos?

Hoy todo parece un curso para hacerse millonario vendiendo cursos para hacerse millonario. Pero ¿qué pasará cuando desconfiemos de todo? De una imagen. De una voz. De una transacción.

¿Qué haremos cuando todo nos parezca mentira y nada nos satisfaga?

En 1984, *Terminator* anticipaba un mundo dominado por las máquinas. Nuestros relatos siempre fueron una cuestión de fe. Las buenas películas logran la suspensión voluntaria

de la incredulidad: cruzamos ese umbral y, por un rato, creemos. Quizás el ser humano es tan contradictorio, tan capaz de destruir, que tal vez las máquinas logren controlar ese lado egoísta y todo funcione mejor bajo su supervisión.

Tengo una teoría, quizás infantil: que esta vez vamos a romper la máquina. Como cuando el mercado convierte en mercancía una playa virgen: al principio nos deslumbra la naturaleza; años después, los edificios frente al mar tapan el sol a las cinco de la tarde y ya no queda nada de lo que nos maravilló. Entonces buscamos otra playa, todavía intacta y así vamos destruyendo todo lo que es naturaleza. La teoría es que pronto vamos a tener que volver a juntarnos. Elegir con quién compartir, conversar, a hacer negocios, construir confianza. Tal vez la esperanza esté en ir en ese sentido contrario.

Finalmente ¿Nunca sintieron estar en un lugar donde todo es tan perfecto —los modales, la estética, el funcionamiento? Como si estuviéramos dentro de *The Truman Show* o en un mal sueño. En esos lugares lo peor que puede pasar es "resbalar". Temerosos de equivocarnos.

Hasta que alguien hace un chiste y nos salva.

El chiste es un error.

Pasé la mitad de mi vida con miedo a equivocarme, y la otra mitad equivocándome para perder el miedo. Y en ese viaje, en esas vicisitudes del camino, encontré una respuesta.

El imperfeccionismo. No se trata de hacer las cosas mal a propósito. Se trata de tolerar el error. No tanto el de los demás, sino el propio. Aún no lo logro del todo.

Los seres humanos aprendemos mejor a través de historias. Y las historias, para ser verdaderas, necesitan fisuras.

Relato de Historias Camboyanas
www.elcamboyano.com.ar (http://www.elcamboyano.com.ar)

Andrés Dunayevich

Contame-la →

La impunidad del forastero

10.04.2026

2da. entrega

Aníbal Buede

Sleeping Sickness (La enfermedad del sueño) - Pratchaya Phinthong

Primavera del 2010 en Córdoba, se inaugura el *¡Afuera!,* un evento artístico salido de las entrañas del Centro Cultural España Córdoba que prometía revolucionar el campo del arte local y en el que participaron más de 100 artistas de distintos lugares del mundo; algunos de ellos con altos pergaminos en el circuito del arte internacional.

17 días de fiesta en la comarca.

Desde la organización se convocó al periodista y escritor porteño Juan Terranova para que escriba en primera persona su experiencia como narrador del evento. Posteriormente tomaría forma de libro.

Terranova escribe pues un diario, y fiel a su estilo introduce un elemento provocador que derivó en la cancelación de la publicación del bendito libro por parte de los organizadores.

Finalmente, en 2011 fue publicado por *Nudista*, una editorial independiente de la ciudad con el título de *Unos días en Córdoba*. Una crónica en la que despliega, con la excusa del *¡Afuera!* y de su impunidad bajo la figura del forastero, un ensayo filoso y singular sobre el fenómeno del arte contemporáneo. Una piedra angular que bien tendría que formar parte de cualquier bibliografía referida a la formación artística.

Cuatro años después, a miles de kilómetros de Córdoba, *Seix Barral* publica *Kassel no invita a la lógica*, de Enrique Vila-Matas.

And?

Salvo por los firuletes estilísticos del catalán, el procedimiento es el mismo; Terranova y el *¡Afuera!*, Vila-Matas y la *Documenta 13 de Kassel.*

La tentación a imaginar que el gran embustero haya tenido la posibilidad de leer *Unos días en Córdoba* no es nada descabellada. Entre uno y otro hay mucho menos que 6 grados de separación. Diría que 2.

En fin, un detalle menor.

Empujado por el entusiasmo del procedimiento utilizado en la entrega anterior de esta columna, lo replicamos. Párrafos intercalados entre una y otra obra, descontextualizados, arbitrarios y equívocos, solo con la promesa de que tal operación actúe como incentivo para que nuestros lectores se acerquen a leerlas completas.

El editado por Seix Barral se lo puede conseguir en cualquier librería más o menos decente. Con respecto al publicado por Nudista… la edición se agotó, habrá que buscar alguna amiga o amigo que lo tenga y, lo más importante, que acceda a prestarlo. Vale la pena, uff si lo vale!

Unos días en Córdoba
Juan Terranova

Editorial Nudista
2011

Kassel no invita a la lógica
Enrique Vila-Matas
Seix Barral

This Variation - Tino Sehgal

JT - Realmente es difícil ser categórico y justo con el arte contemporáneo. Nada parece rozarse con nada. Hay una suerte de democracia general, una especie de convivencia en la proliferación. Pero ese manto de dignidad y distancia es falso. Las obras siguen siendo estructuras, entran en conflicto, tienen bordes y formulaciones que a veces son correctas y a veces infelices.

EVM - Poco antes de dejar el Fridericianum, Boston se empeñó en llevarme a una sala aparte, a ver *Sleeping Sickness* (La enfermedad del sueño), la extraña obra de un artista tailandés, Pratchaya Phinthong. Lo que allí en un primer momento creí encontrar fue una manchita negra apresada en el centro de un gran vidrio sobre una gran mesa. Pero cuando me acerqué vi que no era una manchita sino que, según indicaba una pequeña placa, eran dos moscas tse-tsé, una fértil y su consorte estéril. En aquel instante —después vería muchas más rarezas— me pareció algo bien raro aquello, muy alejado de mi idealizado concepto del arte de vanguardia.

Pratchaya Phinthong, me dijo Boston, investigaba sobre el control ecológico de la mosca tse-tsé, la que propagaba, por picadura, la enfermedad del sueño entre los humanos. Me quedé confuso, sin saber qué decir, pensando en gente que había conocido y que se comportaba de un modo igual a si les hubiera picado aquella mosca letal.

JT - Con la comida aparecen finalmente los críticos y algunos periodistas locales. Siento un poco de vergüenza cuando los últimos, micrófono o grabador en mano, les piden a los artistas que expliquen sus obras o incluso que expliquen "el espíritu de sus obras". Pero incluso cuando los periodistas no piden explicaciones, el altísimo tráfico de relatos explicativos se hace presente. Las obras son repasadas una y otra vez, se narran, se teorizan, se apuntalan. El viejo y rugoso bastión de la autonomía vuelve a caer. Pero, ¿lo necesitan? Es diferente si necesitan contar sus obras o si solamente tienen esa posibilidad y la usan sin pudor.

EVM - Aunque también de aquella habitación oscura se podían decir otras muchas cosas, en principio se podía sintetizar así: Tino Sehgal presentaba allí *This Variation*, un espacio en tinieblas, un lugar escondido en el que una serie de personas esperaban a los visitantes para acercarse a ellos y, si lo creían oportuno, cantar canciones y ofrecer la experiencia de vivir una pieza de arte como algo plenamente sensorial.
Sehgal, me recordó Boston, rechazaba la idea de que el arte tuviera una expresión física, es decir, que fuera un cuadro, escultura, artefacto, instalación, etc., y trataba con igual desdén la idea de una explicación escrita de su obra. Por tanto, tal como ya me había dicho antes, la única forma de poder contar que uno había visto una obra de Sehgal era verla en directo. De aquella obra, por ejemplo, no quedaría constancia ni tan siquiera en el grueso catálogo de Documenta 13, pues Sehgal había pedido a Carolyn Christov-Bakargiev y a Chus Martínez que respetaran su deseo de ser invisible.

JT - Terminada la performance, Rikritk Tiravanija atiende a la prensa. Es una rara caricatura de sí mismo. El previsible artista contemporáneo. Su afectación, su traje blanco, sus rasgos asiáticos, su domicilio en los Estados Unidos. Como no podía ser de otra manera, los colaboradores que lo acompañan en Córdoba resaltan su humildad, lo cual en realidad es mensaje de su importancia. "Un hombre tan importante como él y tan humilde..." Empieza a circular la información de que la carne sobrante va a ser donada a un comedor popular o a una escuela, no queda claro. El gesto me resulta empobrecedor para una obra ya bastante castigada.

EVM -¿La confusión? Recordé haber leído que muchos visitantes de la *Documenta 13* hacían hincapié en su confusión ante el eclecticismo de la gran muestra, aunque muchos no señalaban esto para criticarlo, sino para remarcar la brillante pluralidad de

enfoques y la gran dimensión que lograba alcanzar el conjunto de lo que se veía allí y que era una interesante metáfora del momento histórico en el que vivíamos.

JT - En la sala de enfrente, las proyecciones del colombiano Oscar Muñoz padecen de una formulación contradictoria. Si la idea original ya es pobre, una metáfora muy lisa y sin relieve de la pérdida –caras pintadas con agua en piedras calientes que hacen que los dibujos se evaporen–, el hecho de estar siendo filmadas, por más que se trate de una mano que tiembla, contradice la idea de evanescencia.

EVM - Iba pensando en todo esto en el Fridericianum, iba pensando en aquella época feliz de Barcelona cuando Boston, viendo que andaba desconcertado con la corriente de aire que circulaba por aquellas estancias vacantes y que me había obligado a subirme el cuello de la chaqueta, me condujo hacia una discreta y pequeña placa que había en un ángulo entre dos blancas y desoladas paredes.
Pude ver allí en aquella placa, pude ver con asombro, que la corriente de aire era artificial y la firmaba Ryan Gander. Genial, pensé enseguida. ¡Alguien firmaba una corriente de aire! Maravilloso. Aunque, eso sí, no pude evitar tener un pensamiento para los detractores del arte contemporáneo: seguro que encontrarían en aquella placa inspiración para burlarse bien a fondo.
Boston me corroboró que Gander había titulado *The Invisible Pull* (El impulso invisible) aquella brisa etérea que parecía empujar levemente a los visitantes y darles una suave fuerza inesperada, un ímpetu suplementario.
Aquella corriente de aire me pareció muy interesante, y la relacioné en un primer momento con Duchamp, con su perfume Aire de París, y también con aquel compendio de geometría que regaló a su hermana cuando ella se casó y que había que colocar a la intemperie junto a la ventana de la cocina y dejar que el viento lo hojeara y eligiera los problemas geométricos a resolver: aquel compendio que Duchamp tituló Ready-made desgraciado, intuyendo su destino, ya que al final el viento no dejó ni rastro del regalo.

JT - Un asado, un cubo de cemento, una bicicleta o el gesto de abrir un baldío forman hoy, sin quejas ni sobresaltos, parte del corpus siempre inestable del arte contemporáneo, pero ¿qué garantiza eso? Ya no importa tanto saber qué es el arte y cuáles son sus límites. Y tampoco es un problema de calidad, palabra ligada a cierto uso de la técnica que suena a tabú superado. Las preguntas ahora deberían abarcar de forma más puntual interrogantes acerca de, entre otros temas, la identidad, la tecnología, los consumos y el poder. Si ese arte contemporáneo, que no se pone en duda como tal, logra interesar, complejizar o tematizar algún aspecto de la comunidad

que lo erige como tal, no sólo captará la atención que tanto demanda sino que merecerá todas aquellas virtudes que constantemente suele arrogarse.

EVM - Y por otra parte, ¿había en Kassel algún artista con el coraje suficiente para colgar en una pared un cuadro, un simple cuadro? Me imaginaba el gran estallido de carcajadas que se produciría si a algún valeroso infeliz se le ocurriera colgar un lienzo en una pared del Fridericianum. Como a nadie parecía gustarle allí que le vieran terriblemente anticuado, no había modo de ver una pintura por ninguna parte.

JT - El arte contemporáneo existe. Sería muy tonto no admitir eso. Pero, ¿de qué y de quienes es contemporáneo? Para empeorar las cosas y hacerlas más sospechosas, por atrás de los diferentes telones de museos y fundaciones se percibe un poderoso flujo de dinero, el gran potlatch de las instituciones privadas y estatales que sacrifican en el arte todo tipo de valores para conseguir prestigio simbólico. Es una larga cadena y recorrerla en su totalidad se parece mucho a emprender un viaje de autodescubrimiento.

EVM - A las siete en punto llegó el taxista. Bajé con mi maleta y mi ordenador. En recepción, tal como suponía, Alka no estaba; sin duda, no había puesto su despertador; era una hora a todas luces demasiado temprana para ella. El día se presentaba espléndido, magnífico, maravilloso. Con sigilo y lentitud, el taxi negro fue deslizándose por las calles desiertas a aquellas horas y, por un momento, temí encontrarme con la imagen de la joven Kassel apoyada en una pared áspera llorando en silencio por el fin de Europa.
Pero no. También Kassel, como todos los muertos a los que un día amé, había desaparecido con naturalidad.
El taxista era chino. Agradecí el detalle de última hora del equipo curatorial. Hasta la gorra china tenía su sentido, y percibirlo me llevó a comprender que volvía a estar en una zona de luminosidad y alegría.
El arte era, en efecto, algo que me estaba sucediendo, ocurriendo en aquel mismo momento. Y el mundo de nuevo parecía inédito, movido por un impulso invisible. Y todo era tan relajante y admirable que resultaba imposible dejar de mirar. Bendita sea la mañana, pensé.

Rirkrit Tiravanija preparando la obra del asado

Proyecto para un memorial – Oscar Muñoz

La impunidad del forastero - 1ª entrega

Aníbal Buede

Exploraciones →

La noche *esté* marchándose ya

10.04.2026

En torno a la película *La noche está marchándose ya*

(de Ezequiel Salinas y Ramiro Sonzini)

Gastón Sironi

Sensible, bellísima en su factura y, por sobre todo, conmovedora, *La noche está marchándose ya* será una de las películas fundamentales del cine nuestro de este tiempo. Ambientada y filmada en el Cineclub Municipal Hugo del Carril (el edificio de la vieja *Unione e Fratellanza*, de 1874, en el Boulevard San Juan de Córdoba), la película también muestra escenas rodadas en las calles céntricas de Córdoba con encanto y enorme pericia.

En el principio está el dinero. Dinero contándose, en billetes "de baja denominación". En Argentina, como en la posguerra de Berlín, mil pesos es baja denominación, mil pesos no sirven para casi nada, son menos que un dólar, el nombre del dinero. El dinero, o más bien su escasez, es condición de producción de la propia película, y origen de las principales decisiones estéticas y narrativas. "Esta película no es un objeto comercializable, no se puede vender", reconoce uno de los directores luego de la proyección en el mismo Cineclub. De modo que no podrá verse en las plataformas todopoderosas, ni en las cadenas de cines. "Poéticamente, la película es hija de una derrota", dice Salinas. Pero esta preciosa película es sobre todo hija del deseo: vaciado el Instituto Nacional de Cine, licuadas las posibilidades de filmar con apoyos estatales, el equipo de esta película ha logrado hacer el mejor cine con una consistente red de amigos y colegas. "Es un mundo que está desapareciendo, y queremos que siga

existiendo", dice Salinas. La derrota, por cierto, o mejor dicho el derrotero de *La noche está marchándose ya*, rezuma belleza y durará por siempre.

Es el mundo del trabajo el que está derrumbándose, ante la impotencia de muchos y la connivencia y el resentimiento de muchos más; es el eco de esta catástrofe social lo que resuena con fuerza en el filme, tal como en *Sobre las nubes,* la delicada película que en 2022 estrenó María Aparicio, aquí asistente de dirección.

El cuento empieza así: ante la tradicional falta de presupuesto, que nunca afecta a los funcionarios, el encargado del Cineclub (siempre sutil y preciso Pablo Limarzi) reúne en su despacho a los dos proyectoristas del espacio y, mientras paladea con indolencia y obscenidad un apetecible sandwich, les escupe esta disyuntiva: sólo quedará un proyectorista; el otro, si acepta el consuelo, podrá seguir en el cine, trabajando en las noches como sereno. Y además deberán dirimir entre ellos la cuestión; el encargado tiene que encargarse de terminar el sandwich, mientras los empleados adivinan en su gesto eso que les faltará. Como en la realidad, al encargado le importa un carajo el cine, o le importa apenas, tal vez, para encontrar la manera de convertir un espacio público en algún negocio con tajada privada, como le propondrá el secretario, o el secretario del secretario (aquí, Rubén Gattino, a quien hemos visto destacarse en el teatro).

Así se dispara la peripecia de Pelu, el inolvidable personaje principal de esta historia, que deberá resignarse a calzarse el uniforme de "Seguridad" y disponerse a hacer lo mejor que podemos hacer ante el apocalipsis: leer y ver películas... y compartir.

En *La noche está marchándose ya* los directores, ambos con una sólida formación teórica y práctica, sin intelectualismo, sin enrostrar erudición, nos convidan con películas que aman, fragmentos de bello cine hecho en tiempos oscuros, desde los comienzos del cine sonoro (Ayala, Ozu, Hitchcock, McCarey, Borzage). De fondo el *crack* del '29... del siglo pasado (serán cien años ahorita nomás, y qué cerca suena aquí y ahora el *crack*).

También con libros nos convidan: en esta película se ven libros, y desde la primera noche se pone en escena el acto de leer, ese raro gesto extemporáneo. Entrevemos *Mi vida y mi cine* de Jean Renoir, y un pequeño homenaje a un prócer del cineclubismo argentino, Juanjo Gorasurreta, y su valioso y valiente libro, *La quimera de cine*. (¿Y qué lee el Pelu en un banco de la peatonal? ¿Tal vez *La conquista de lo inútil,* el portentoso libro de Herzog sobre el rodaje de *Fitzcarraldo*?)

En inevitable metáfora, mientras miro por segunda vez la película intento escribir algunos apuntes en mi libretita, apenas iluminado por unos haces que se cuelan desde

la puerta de la cabina de proyección, en la última fila del Cineclub. Detrás de esa puerta, por ahora, trabaja un proyectorista, posiblemente el mismo Octavio Bertone que aquí da vida al Pelu. En un momento, al volver la mirada a la pantalla veo en el rostro del Pelu/Octavio a su padre, el recordado actor Ricardo Bertone: más precisamente, lo veo brillar actuando en *El contrabajo,* aquel monólogo de Patrick Süskind que estrenaran él y Jorge Villegas en 1990 y repusieran en 2003 y en 2016, y en el que habla también un empleado, en este caso un músico, de un espacio público. En el camino de su padre, Octavio Bertone sostiene la película en la mirada, y carga en el cuerpo y en sus pasos la intemperie y el peso de la noche, la que atraviesa en el cine y la que se viene para (casi) todos. Su trabajo es delicado y potente a la vez: confiere al personaje dignidad, entereza, y ternura.

Ternura. Es ésa la argamasa que sostiene la arquitectura precisa de esta película. Es ésa la apuesta y la ofrenda y también el manifiesto político de directores y actores. Es con ese mismo sesgo que vamos descubriendo a los compañeros de aventura del Pelu. Primero, a su amiga Vale (Juana Oviedo, en un personaje muy bien logrado), que necesita un lugar para producir videos para alguna pornoplataforma, ahora que la prostitución digital paga más que un empleo, en el mundo del trabajo hoy legalmente arrasado; a su manera ella también hace cine, claro: usa una cámara, elige un plano, recorta, narra, mixtura imágenes y sonidos (por cierto, en un pasaje erótico y poético, leemos la palabra *Ternura* escrita en su piel). Y después a José, el "naranjita" (nomenclatura cromática con que en Córdoba se designa a personas –en su mayoría jóvenes varones– que, ante la falta de trabajo y bajo el paraguas de dudosas cooperativas siempre ligadas a punteros políticos, dirimen el estacionamiento en las calles y a veces limpian parabrisas de autos abordándolos en las pausas del semáforo, con más o menos ímpetu, muy frecuentemente malvenidos o resistidos). En su piel convence y conmueve nuestro querido Rolo Fierro, partícipe como fotógrafo de innumerables películas locales, director él mismo de un largometraje estrenado hace mucho tiempo en el Cineclub, *Embarcados (https://vientodefondo.com/embarcados/)* (con dirección de fotografía del propio Salinas).

Durante toda la película campean nubes de cigarrillos, se fuma mucho, también se bebe, y siempre se comparte: el abrigo, el fuego, el cine mismo (las películas, pero también la sala, que es pública, que es de todos), la risa o el teléfono, como en la entrañable escena de la declaración de amor por celular que regala para siempre Maxi (Fabián Costa, uno de los tantos socios honorarios, habitués de cada día, que genera y cobija el Cineclub).

El invalorable Cineclub Municipal Hugo del Carril es nuestro fundamental espacio público de cine. Ahora mismo cumple veinticinco años y, sobre todo gracias a su Asociación de Amigos –varios de los cuales trabajan en esta película–, congrega, propicia, hace posible para los ciudadanos de Córdoba una sala de cine inmejorable, tanto en su programación como en sus innumerables actividades y en su espacio.

Protagonista y a la vez tributario de esta indeleble oda al cine, el Cineclub adquiere aquí vetas inquietantes: sótanos, pasadizos, pasajes, túneles, portales, puertas, puertitas. Túneles que, como las catacumbas de Viena en *El tercer hombre,* con Orson Welles, llevan a la aventura. La curiosidad como motor para aventurarse. Aventura y misterio, sugeridos y enaltecidos con la espesura del blanco y negro, y con el sonido impecable y mágico de Atilio Sánchez, un imprescindible de nuestro cine. La plasticidad del blanco y negro: textura, contraste, sombra, fondo perfecto para los planos inclinados y los experimentos lumínicos con que juegan los directores, y también para la noche y su sueño, en todos los sentidos: casi siempre es de noche en la película, como en el título.

El título es un verdadero hallazgo, pura potencia metafórica y poética: es, claro, un verso de *Qué pasará mañana,* canción de José Luis Perales de 1982: *El tiempo va de prisa / y ese día que soñamos vendrá. / Apaga la luz, / la noche está marchándose ya.*

La noche es el tiempo de la oscuridad, pero es también el de la luz que sólo se ve en la noche, como el fuego primordial, ése alrededor del cual cantan los caídos en la noche de la película. Como dice Leonard Cohen en su himno, *Anthem,* "hay una grieta en todo, y es así como entra la luz": sólo a medianoche comienza el día.

¿Qué hacemos mientras gobiernan la noche hombres –también mujeres– violentos, que imponen protocolos de atropello y apoyan en nuestro nombre guerras de petróleo? Pues convocarnos, re-unirnos, mientras compartimos libros y películas como ésta (recordemos, sólo podemos ver cine en la oscuridad).

"Se hace un poco larga la noche, nomás", dice Pelu, mientras ilumina con su linternita el túnel, buscando la luz que se espera al final.

¿Se marchará la noche, esta noche de los tiempos, este cambio de era geológica? ¿O después de estos insensibles psicópatas de ahora, nos tocará el turno de flamantes santos y pastores del pastoreo universal?

Va para terminar, entonces, como conjuro para esta noche de los tiempos, como deseo, como plegaria sin dios, este pequeño cambio al subjuntivo, el título apenas torsionado con una ligera itálica que anhela un difícil ojalá: la noche *esté* marchándose ya.

Ficha técnica

104 minutos. Blanco y negro.

Guion, imagen, montaje y dirección: Ezequiel Salinas y Ramiro Sonzini.

Intérpretes: Octavio Bertone, Juana Oviedo, Rodrigo Fierro. Con Pablo Limarzi, Eva Bianco, Rubén Gattino, Martín Emilio Campos, Fabián Costa, Lionel Castelli, Martín Álvarez.

Asistencia de dirección: María Aparicio. Dirección de arte: Julia Pesce.

Sonido: Atilio Sánchez. Gaffer: Juan Bianchini. Microfonista: Martín Sappia.

Producción: Eva Cáceres, Ana Lucía Frau, Pablo Piedras, Magdalena Schavelzon.

Premios: Mejor ópera prima: Internacional Cinéfila. Mejor película internacional: DocLisboa (Portugal). Mejor película: FICER (Entre Ríos) y FICH (Chiloé, Chile). Mejor dirección: Seminici, Valladolid (España). Premio especial del jurado: FicValdivia (Chile).

Otros festivales: Estreno argentino - Acción Política Fuera de campo 2025 - Mar del Plata. Película de clausura. D'A Festival Cinema, Barcelona. CLaP, Festival de *Cinéma Latino-américain* de París.

Para verla en el cine

Cineclub Municipal Hugo del Carril, Bv. San Juan 49, Córdoba, del jueves 16 al miércoles 22 de abril. Horarios aquí (https://cineclubmunicipal.org.ar/grilla/)

Gastón Sironi

Exploraciones →

La secta de los secuestradores de letras

10.04.2026

Javier Marín

Oulipo (ph: El País)

Hubo una vez un escritor, Georges Perec, que escribió una novela policial omitiendo la letra E. Esto ya es una proeza, pero aún más es haberla escrito en francés, idioma en que esa vocal es la que más se repite. La novela se llamó *La disparition*, se publicó por primera vez en 1969 y resultó un fracaso de ventas. Las críticas fueron escasas y negativas, pero lo extraordinario es que un prestigioso crítico se leyó las casi trescientas páginas sin percatarse de que Perec había omitido la vocal. Había algo raro, fastidioso, en el estilo de esa novela, aunque nadie o muy pocos sabían por qué.

Perec, que vivió apenas cuarenta y cinco años pero no perdió el tiempo, es autor de por lo menos una obra maestra, la novela fractal *La Vida, Instrucciones de Uso* (1978), y

en su corta e intensa carrera literaria experimentó con el lenguaje de las formas más absurdas imaginables.

La disparition se tradujo al castellano como *El secuestro*, y en este caso, la hazaña no fue menor, dado que para mantener el espíritu de la obra original se decidió eliminar la letra A. La cátedra de Traducción de la Universidad Autónoma de Barcelona emprendió el proyecto en 1986 a través de un trabajo colectivo en el que participaron cinco traductores y un grupo aún más grande de estudiantes y colaboradores. La traducción se terminó recién en 1997, once años más tarde, y quince después de la muerte de Perec.

Quienes piensen sin embargo que *El secuestro* fue una anomalía en la Historia de la literatura están equivocados. El experimento de Perec tiene numerosos antecedentes, ilustres y no tanto, y varios ejemplos contemporáneos. Por lo menos desde hace unos quinientos años hay registros de escritores occidentales que intentaron jugar este juego de restricción lingüística autoimpuesta, conocido como *lipograma*. Uno de los primeros escritores en obtener cierta notoriedad escribiendo lipogramas fue Gottlob Wilhelm Burmann (1737-1805), músico y poeta alemán. Se afirma que era un extraordinario improvisador de rimas (al estilo de un rapero) y un notable imitador de grandes compositores alemanes de su tiempo, como Bach, Haendel y Haydn. Además, compuso numerosas fábulas, epigramas y acertijos que lo hicieron popular. Todo indica que Burmann no se tomaba sus lipogramas a la ligera; en realidad los escribía porque le tenía aversión a la letra R. Según él, ese sonido le daba al idioma alemán una aspereza desagradable, así que la R está ausente en ciento treinta de sus poemas. Según se dice, Burmann llegó a eliminar la R de su habla diaria, negándose a pronunciar su apellido durante más de diecisiete años. Como buen bicho raro, terminó aislándose cada vez más, hasta que un aneurisma lo dejó incapacitado para seguir escribiendo. Murió pobre y olvidado.

En el siglo 19 aparece otro notable ejemplo de lipograma. El viajero, dibujante y dramaturgo francés Jacques Arago (1790-1854) recorrió el mundo entre 1817 y 1820 a bordo del Urania, en un viaje de exploración científica. Arago tiene un vívido relato de su visita a las Islas Malvinas, donde el barco sufrió graves averías, y la posterior excursión al Río de la Plata y Brasil. Publicó esas aventuras en el libro *Viaje en vuelta al mundo hecho por orden del Rey sobre las corbetas de S. M. el Uranie*. Allí detalla la polémica entre los tripulantes franceses sobre el nombre correcto de las islas. Arago sostiene que debían llamarse Malvinas y no Falklands, tal como las conocían los ingleses, que todavía no las habían invadido. Decía que nombrarlas como los ingleses era una prueba del complejo de inferioridad que Francia sentía frente a Inglaterra en los

mares. En su paso por el Río de la Plata, Arago conoció a los gauchos, a los cuales admiró por su coraje y su carácter serio, lacónico y reservado. Es notable la entrevista que le realiza a un gaucho que acababa de matar a un tigre (puma) cebado. En 1839 una enfermedad lo dejó ciego, pero eso no le impidió seguir viajando. Y así, años después, terminó por dictar su último libro, *Viaje en vuelta al mundo, sin la letra A* (1853), un relato de sus peregrinaciones en el que prescinde del uso de la primera letra. Se desconocen las razones, aunque se sospecha que pudo haber sido un simple desafío para su mente, privada ahora de estímulos visuales. Al parecer, una vez que el libro fue editado, Arago descubrió que se le había escapado una A, en la palabra *serait* (estaría). Falleció en Río de Janeiro un año después.

¿Por qué se escriben lipogramas? Por la misma razón que se hacen crucigramas, trabalenguas, acertijos y palíndromos: es una forma de desafiar la mente y estimular la imaginación. Los lipogramas, claro, son juegos de alta complejidad. Pero sus cultores tienen su propia secta; en 1960 llegó a constituirse una sociedad de "lipogramistas" denominada *Oulipo.* El fundador de Oulipo fue el escritor francés Raymond Queneau, pero pronto se sumaron autores de diversas nacionalidades, y algunos de gran prestigio, como Italo Calvino. Por supuesto, Perec se unió al grupo. Oulipo es el acrónimo francés de Taller de Escritura Creativa y según cuenta en su podcast el escritor español Javier Peña, una vez que un miembro era admitido en él, ya no podía renunciar, salvo que se suicidara frente a sus compañeros (y un escribano) practicando *seppuku*. A la fecha, ninguno ha presentado su dimisión.

Los miembros de Oulipo pusieron en práctica otros variados juegos lingüístico-literarios, entre los que se contaban, por ejemplo, escribir un poema en un orden creciente de letras por palabra, es decir, algo así como "Y/Yo/Soy/Alma/Negra..." etc. También practicaron el método S+7, en el cual se reemplaza cada sustantivo o adjetivo de un texto con el séptimo sustantivo o adjetivo que aparece en el diccionario. Otro ejercicio frecuente fue el de reemplazar cada palabra de un poema muy conocido por su definición en el diccionario. Los resultados, como puede esperarse, han sido desparejos, muchas veces farragosos cuando no ilegibles. Pero hay que recordar entonces que el arte del lipograma (y el resto de los juegos que propone Oulipo) está más destinado a satisfacer al propio escritor que al lector. La gimnasia intelectual que demanda y los crecientes desafíos que se pueden emprender se asemejan más a los juegos *on-line* que a la Literatura con mayúsculas.

Oulipo sigue en plena actividad. Los *oulipianos* organizan talleres de escritura creativa, editan libros y manuales de estilo y hasta participan de las actividades de festivales culturales.

Uno de los miembros actuales de Oulipo es el escritor argentino Eduardo Berti, quien emprendió la tarea monumental de traducir otro lipograma descomunal de Perec. Se trata de la novela "Les Revenentes", escrita íntegramente usando solo la letra E. Por si los lectores no se han percatado aún, escribir y traducir novelas lipogramáticas equivale a coronar la cima del Everest en el *mundo oulipiano.*

Todos estos esfuerzos denodados, sin embargo, ahora aparecen amenazados por la aparición fulgurante y ominosa de la inteligencia artificial, que en apenas segundos puede efectuar la tarea que a un lipogramista demandaba días, meses o años. ¿Desaparecerá por esto el arte del lipograma? Es dudoso. Cuando surgió el cine se decretó el fin del teatro; cuando apareció la TV se extendió el certificado de defunción del cine; cuando la computadora derrotó a Garry Kasparov se anunció el fin del ajedrez. Todos siguen vivos, encontrando su nuevo lugar en el mundo. Esperemos que los lipogramas también.

Javier Marín

Exploraciones →

Día del Editor de Libros

10.04.2026

Una reflexión sobre el paso del tiempo como homenaje a Alberto Burnichon

Barbi Couto

El lunes 16 de marzo pasado, participé en un homenaje al editor **Alberto Burnichon** en el Archivo Provincial de la Memoria, al que me invitaron para decir unas palabras como editora. Comparto a continuación una edición posible de lo que dije ese día, ya que fue una reflexión armada a partir de borrador en proceso. Ojalá guste. *¡Feliz día del Editor de Libros!*

Homenaje a Alberto Burnichon en el Archivo Provincial de la Memoria

Tengo esta intuición: No hacemos libros porque queremos cambiar el mundo, quizás es justo al revés: hacemos libros porque el mundo nos cambia, porque el mundo nos duele, nos maravilla, nos presenta la belleza, también la oscuridad, nos ilumina, Nos rompe, nos separa, nos encuentra, nos pone en ronda, nos enfrenta, nos interpela. Nos dice muchas cosas. Entonces me pregunto si será, quizás, que no hacemos libros porque queremos cambiar el mundo, sino que hacemos libros porque nuestra forma de habitar el mundo es hacer algo con eso que el mundo hace con nosotres.

Queremos hacer rodar la palabra, que nos encuentre, hay algo ahí en la edición que está ligado a la comunicación. Quizás es mi manera de entender el oficio porque vengo de una formación en comunicación... Pienso que las y los autores, las artistas, ilustradores, músicos, tienen un vínculo a flor de piel con lo que el mundo les dice y lo convierten en una obra artística. Las editoras y editores vemos ese mundo, vemos esa obra artística y queremos que circule, por eso digo que hay ahí algo propio de una mirada desde la comunicación. Queremos poner a rodar ese sentimiento, esa exploración.

Me gusta imaginar que justo ahí hay una relación diferente con el tiempo o con el espacio. No ya el de la creación de la obra, sino el de todo lo que sucede alrededor. Me quedo en esta ocasión pensando en el tiempo. Cuando Ramiro Iraola me invitó a

participar del homenaje a Alberto Burnichon en el Archivo Provincial de la Memoria y me senté a preparar estas palabras, me di cuenta de que los insumos del pensamiento una los toma de lo cercano, de lo cotidiano, de las cosas que le importan y que usa de abono para la reflexión. Y yo, hace tiempo ya, que me siento muy interpelada por el paso del tiempo. En este momento más aún, estamos hablando de los 50 años de la dictadura, de los 50 años del asesinato de Alberto Burnichon, de los 50 años del nunca más, de los 50 años que han transcurrido con abuelas buscando incansable e incesantemente a sus nietos. Hoy aparecen estos doce desaparecidos, con los hallazgos de sus restos en La Perla y nos emociona inconmensurablemente, nos permite identificar qué pasó con esta gente militante, necesaria, querida, en estos 50 años. De pronto, una medallita llevada casi como amuleto puede convertirse en un símbolo de ese paso del tiempo y de la memoria.

Estamos hablando del paso del tiempo y ¿qué es la memoria, sino la manera más tangible de tener presente el paso del tiempo, justamente? Soy editora y como editora me gusta pensar que, cuando hacemos libros, esos libros que hacemos pueden ser entendidos como un artefacto, como un pedazo de cultura, como un dispositivo tangible, presente, que perdura en el tiempo. Y es justamente eso lo que queremos hacer: Queremos producir artefactos que perduran en el tiempo. Esos libros que nosotros decidimos, proyectamos, planificamos, incluso los que soñamos… Queremos que sean artefactos que queden, que le hablen el futuro, al futuro de nuestra comunidad, que permanezcan y que digan lo que tienen para decir. Siempre van a hablar sobre un tiempo presente, hoy, que es el que estamos viviendo. No pueden más que hacer eso, aunque hablen del pasado, porque están hablando del tiempo en el que fueron confeccionados. La edición es eso, es de alguna manera el paso del tiempo reflejado en un objeto.

Y hoy es un tiempo complejo, es un tiempo acelerado. Me gusta pensarlo incluso como un tiempo privilegiado, en el que estamos siendo protagonistas de un momento en el que el tiempo se ha vuelto vertiginoso, los avances tecnológicos se han vuelto muy veloces y eso está afectando nuestra socialidad, o su ausencia. Está afectando todo lo que somos y no sé si terminamos de percibir qué tanto está afectando lo que va a venir. Me refiero a tecnología, celulares inteligentes, redes sociales, inteligencia artificial, pero también al avance y reconocimiento de derechos humanos, el feminismo y reconocimiento de muchas luchas y de tantos logros alcanzados. Estamos viviendo una época compleja, turbulenta, violenta. De ataques y discriminación a migrantes, de guerras, de un genocidio en Gaza, por mencionar solo algunas de las atrocidades que duelen en las noticias.

Creo que como editoras y editores tenemos una profesión estratégica. Al hacer libros, al querer hacer, o retratar, o reflejar, o capturar pedazos de cultura que perduren en el tiempo, estamos de alguna forma construyendo herramientas, instrumentos, artefactos, artilugios, interrogantes, dispositivos, excusas, para poder dar la conversación, para poder imaginar un futuro, para poder enfrentar una vida que es y solo puede ser comunitaria, con esperanza. Podemos, o estamos en un lugar privilegiado para, de alguna manera, poder parar el tiempo, ser capaces de pensar, tener una mirada crítica, o al menos intentarlo, del paso del tiempo. Y que con esos libros que hacemos, podemos incidir, podemos ofrecer al futuro un pedazo de memoria del tiempo que habitamos y vivimos en nuestro barrio, nuestra ciudad, nuestra provincia, nuestro país. Que no nos roben la posibilidad de imaginar futuros, que la posibilidad de imaginar futuros no la tengan solo las grandes corporaciones que quieren colonizar Marte o mantenernos aislados e inmóviles en plataformas de redes sociales que controlan, sino que podamos ofrecerle algo bello, sentido, tangible, que perdure, a la comunidad que nos rodea, para que quede un signo de la memoria de la época que nos tocó vivir, para los que vengan después.

Anoté estos pensamientos en este cuaderno que tengo hace tiempo, donde guardo las ideas importantes que no quiero olvidar. Les leo algunas:

- De la lista de tareas que tenía mi hija Ema durante la pandemia: leer todos los días, pensar algo divertido, ordenar los juguetes, tender la cama, acariciar a los gatos, decirle a mi mamá cosas lindas, bailar en el living, jugar a la rayuela, darle un abrazo a mi abuela…
- De la lista de 10 cosas que me pongan feliz para no morir de tristeza en otoño: acercarme lo más posible a los doce abrazos por día para poder ser feliz
- Una pregunta: ¿Estamos realmente los profesionales del mundo de la edición resignados a dejar el encuentro y la mediación lectora en manos de las redes sociales? Si la respuesta es «no», debemos abrazar y comprometernos con la lectura profunda, pausada, tranquila, de manera urgente.
- De mis anotaciones sobre el libro *Ciencia Ficción Capitalista*: «¿cómo lograr una mirada equilibrada que le dé posibilidad a la imaginación, a algo posible, pero sobre todo creíble en estos días de escepticismo?»

Alberto Burnichon marcó una forma de editar libros, recorriendo el país, convidando poesía y compartiendo arte. El *Día del Editor de Libros* en nuestra provincia y el *Premio Alberto Burnichon al libro mejor editado* en Córdoba, llevan su nombre. Solo espero que quienes editamos hoy seamos capaces de continuar ese camino.

Homenaje a Alberto Burnichon en el Archivo Provincial de la Memoria

Homenaje a Alberto Burnichon en el Archivo Provincial de la Memoria

Homenaje a Alberto Burnichon en el Archivo Provincial de la Memoria

Homenaje a Alberto Burnichon en el Archivo Provincial de la Memoria

Barbi Couto

Hashtag Sumaj →

Las propiedades del calcio

10.04.2026

(A Mendeleiev y a los pibes atómicos)

Omar Hefling

Ilustración: artista Selene Cráteres

Al final mi abuela Amalia tenía razón.

Siempre que pude me hice amigo del calcio.

Mi abuela me decía que con el calcio

Si seguía al pie de la letra sus indicaciones

Me volvería radiante e irresistible.

Y así comencé a alimentarme con alimentos

Con una alta presencia de calcio

Así a la sopa la comencé a tomar

Con visión de futuro.

Con frecuencia me sucedía que

Solo quería hablar de lo bien que hace el calcio

De lo bien que le hace a los huesos

Las propiedades del calcio.

Pero en honor a la verdad sospecho

Que a la abuela Amalia se le fue la mano

Con el calcio me hice fuerte

Pero no sé si estuvo bien

Maté al niño

Oculté mi origen

Olvidé quién era.

Hice mía una ciudad que no era mía

Me imaginé prófugo para escribirme

Me convertí en un impostor:

Nada como el engaño es tan eficaz

En el arte del desenmascaramiento

Así los que creen que son, no existen

Los que creen saber, no saben nada

Y al fin los que creen que no saben nada

Son los únicos que saben algo.

De todos modos como sospechaba

Que mi abuela Amalia exageraba un poco

Recurrí al diccionario:

En el diccionario Calcio (según Mendeleiev)

Estaba después de Calcáneo

Uno de los huesos más valientes del Tarso

Que yo creía era un pueblo griego

Después venía Calcedonia

La ciudad de los concilius

En Calcedonia conciliamos

Por primera vez el amor

Calcedonia era un baldío.

Después venía Calcídica

Que yo creía era la tía del Calcio

Pero en verdad era el Paraíso terrenal de las ovejas

A Maricel Arregui le decíamos Calcídica

La oveja negra del colegio.

Pero eso no es todo al Calcio o Calcium

Me lo encontré formando parte

Del equipo de las estrellas

De los mejores elementos

De la tabla de Mendeleiev

Donde se alistaban craks del calibre

De Ermindo Potasio

El pibe Arsénico

Adolfo Bario un arquero que atajaba en Banfield

En Banfield el equipo de mi viejo

El lateral Fernio

Gadolinio Emilio Gadolinio

Un central elegante que en la camiseta

Lucía el número atómico 64

El marcador era originario de las tierras raras

Felipe Lantano el rubio delantero con la casaca 57

El Chiche Mendelevio, José Manuel Uranio

Hipólito "El Torito" Calcio

Ese día en química fuimos el rey de los Hunos.

Pero mi abuela seguía insistiendo

Que hasta que no aprendiera la tabla del 9

Tenía que ser amigo del Calcio

9x1:9 9x2:18

Sopa carne huevos pescado

9x3:27 9x4:36

Castillo me decía en cada decena hacés la unidad

Leche Quaker y en Pascuas, bacalao

9x5:45

Nada de tocarse debajo del calzoncillo

9x6: 54

Qué grande este Castillo, en cada decena

Uno baja una unidad y la pego justo

9x7: 63 9x8:72

Mucho catecismo que sino el calcio va y le cuenta a Dios

9x9:81 9x10:90

La verdad que cuando aprendimos la tabla del 9 sentimos un

Gran alivio. Fue como hincar victoriosos una bandera en el territorio de los múltiplos.

Nos otorgó ciertas virtudes como el valor a atrevernos a pensar

Que jamás las operaciones matemáticas serán suficientes para determinar el volumen exacto de un sueño.

Omar Hefling

Contame-la →

Río Tercero a música y tinta

10.04.2026

Entrevista con Maxi Carranza, periodista y escritor

Santiago Pfleiderer

Maxi Carranza es docente, escritor y comunicador. En 2025 publicó *Más allá del rock and roll,* un libro que cierra una trilogía de experiencias basadas, sobre todo, en la vida cultural de Río Tercero. El interior cordobés nutre y se expande, ahí está la clave.

Maxi Carranza (Gentileza)

Las palabras nombran, y lo que es nombrado existe. La historia, las vivencias, las experiencias, las emociones, todo pasa por el tamiz de la palabra para ser aprehendido

y aprendido. Así, el "*violento oficio de escribir*" -como decía Rodolfo Walsh- no hace más que narrar pedazos de nuestro mundo, describirlos, ponerle nombres y rostros, analizarlos, reflexionarlos, y evolucionar, a través del propio paso por la existencia.

Maxi Carranza es un trabajador de la palabra. Periodista y escritor. Nació en 1971 en la localidad cordobesa de Río Tercero. Es Licenciado en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Profesor de Lengua y Literatura egresado del Instituto Alexis Carrel de Río Tercero, y Licenciado en Letras por la Universidad Católica de Córdoba (UCC).

Desde muy joven supo alternar su labor docente con su pasión por la comunicación, pasando por varias radios y por las páginas de muchos medios locales. La curiosidad y el interés por poner en valor a los referentes culturales de su lugar natal lo llevaron a desarrollar una carrera sólida y bien definida que hoy se ve plasmada en tres libros: *De todo rock and roll y algo más* (El Mensú, 2021), *Mucho más que rock and roll* (El Mensú, 2023), y *Más allá del rock and roll* (El Mensú, 2025). En sus libros hay una búsqueda precisa acerca de los valores culturales locales, historias que marcaron hitos, y el desarrollo actual de fenómenos que lograron trascender fronteras. También hay investigaciones e informes periodísticos que abordan temáticas sociales fuertes vinculadas al arte y a las expresiones populares, además de un marcado interés por la literatura.

Las tres obras fueron editadas por **El Mensú Ediciones**, un sello de Villa María fundado por **Darío Falconi,** otro riotercerense comprometido con las palabras. Y los tres libros fueron ilustrados por **Mario Olmos**.

En 2025, la aparición de su tercer libro, *Más allá del rock and roll*, de alguna manera "cierra" un ciclo de publicaciones donde se muestra de manera cabal la importancia de una movida cultural dinámica, llena de matices y de historias para desempolvar. Desde **Tierra Media** charlamos con **Maxi Carranza** para que nos cuente más acerca de su trayectoria, y de lo que implica hacer periodismo cultural desde el interior.

¿Cómo nació tu vocación como escritor y periodista?

Como melómano, de una época en la que conseguir música no era tan sencillo, menos desde el interior. Siempre fui bastante obsesivo con la idea de tener toda la colección sonora de mis artistas de rock preferidos y comprar revistas o libros. Era muy poco lo que había de rock argentino, hace años que existe una avalancha de títulos y todas las semanas hay algo nuevo. También empecé a ir a recitales, tanto locales o de la ciudad de Córdoba, estos últimos siempre en la compañía de algún mayor. De documentar a

querer escribir sobre eso hubo un paso y por eso me metí en Comunicación Social o "Escuelita" como se le decía antes. También creo que el provenir de una familia con varios profesores de música tuvo que ver en mi inclinación hacia la música, aunque sea de rock, lo que después se fue ampliando con otros géneros.

Para vos, ¿qué le aporta la literatura al periodismo?

De alguna manera, son complementarios, se retroalimentan con sus técnicas y a veces el límite entre la literatura y el periodismo es cada vez más difuso, ni hablar del género ensayo, que suele estar en un limbo. De todas maneras, creo que el aporte es el de saber escribir bien una nota, con calidad y "vuelo" como se decía antes.

¿Qué tiene Río Tercero que no tengan otras ciudades del interior cordobés?

En este punto uno puedo resaltar lo que se hace en la ciudad, desconociendo bastante lo que sucede en otras de la provincia. Un periodista cordobés la definió como uno de los "*semilleros del rock cordobés*", tomando a **Proceso a Ricutti** como emblema, ya que de su formación original, tres de sus cuatro miembros eran riotercerenses. En la cantidad y calidad de músicos tiene mucho que ver la existencia de un Conservatorio Provincial de Música con más de 50 años, y un colegio primario y secundario con orientación artística, como el Arte Nuevo. Por otro lado, además es *La Capital Nacional del Deportista*, con varios campeones mundiales en distintas disciplinas. Un ejemplo es Pechito López, quíntuple campeón mundial de automovilismo de resistencia, alcanzando el récord de Fangio, aunque este último lo fue en Fórmula 1.

¿Qué épocas o momentos recordás como las más fuertes en materia de arte y cultura en tu ciudad?

Uno que recuerdo particularmente fue la cuarentena, por paradójico que suene. Muchos músicos volvieron a la ciudad para pasar la pandemia y se empezó a generar una movida en la ciudad, durante y después de esta. Siempre digo que el músico local está "desterritorializado", porque se tiene que ir a estudiar a otros lugares cuando termina el secundario, pero ese momento de pandemia y pospandemia fue muy productivo a nivel ciudad, sobre todo en los más jóvenes.

¿En qué te impactó el atentado de 1995? ¿Sentís que eso marcó algo en tu manera de comunicar?

No creo que en mi manera de comunicar, pero marcó un antes y un después en la cultura local. Por ejemplo, el editor de mi libro, que también hizo el prólogo, se mudó de Río Tercero con su familia tras las explosiones (aunque se comprobó hace tiempo

que fue un atentado). **Marian Pellegrino** le puso a su primer disco solista *Panic Attack,* porque iba a una escuela primaria muy cerca de la Fábrica Militar, el epicentro de la explosión, y quedó con ataques de pánico tras la tragedia. El año pasado, **Sergio Cuello**, un solista que ahora vive en Córdoba, incluyó en su disco/video imágenes de Menem hablando de la explosiones. Y eso que Sergio estaba en la panza de su madre cuando ocurrió el suceso, pero se planteó que quizás no hubiera sobrevivido, ni él ni su madre, cuando pasó, porque su mamá vivía en uno de los barrios más afectados. Son apenas tres ejemplos, pero hay muchos más de cómo sigue estando presente el atentando en expresiones artísticas.

Tus tres libros funcionan casi como una trilogía de notas periodísticas que nuclean algunos ejes: la movida musical y cultural de Río Tercero (sobre todo en el rock), algunos informes e investigaciones sobre temas específicos, y literatura. ¿En qué se diferencia tu último libro de los dos anteriores?

Como bien decís, la mayoría de las notas recopiladas en los tres libros son de rock. En el primero y el segundo hubo también bastante folklore, con la presencias de **Luis Amaya** y **Francisco "Pancho" Muñoz** (coautor de clásicos como "Cordobés, guitarrero y cantor" y "Cantanta de la fundación"), que, sin embargo, nunca vivió de la música. En el tercero hay varias notas sobre el cuarteto cordobés, ya que se cumplieron los 80 años del género y por eso incluí algunas notas que vincularan al cuarteto con la ciudad.

¿Sobre qué otros asuntos te gusta leer, investigar y escribir que aún no hayas publicado?

Hay artistas locales que son muy reconocidos y de los cuales todavía no me he puesto a recorrer su trayectoria, como el fotógrafo **Mario Cerutti**, que gana premios internacionales a cada rato; y en teatro, **Fernando Zabala**, que saca libros de dramaturgia y con obras que se están representando en todo el país. Apenas dos nombres contemporáneos, que son asignaturas pendientes, entre otras, del talento local. Ni hablar de pintores o escritores, también con grandes exponentes.

¿Cómo ves la escena musical cordobesa actual?

-Trato de estar al tanto desde la distancia, porque sigo colaborando en medios riotercerenses (Semanario Tribuna y Radio Mestiza Rock) pero sigue siendo una usina de creación artística, que se valora mucho más en la perspectiva que te da el estar lejos. Uno, *in situ,* siempre tiene críticas, pero la verdad es que Córdoba nunca deja de producir artistas, ni en épocas de crisis.

Hablando de eso, porque estás desde hace un tiempo en México, ¿cuáles son los aspectos culturales que más te atraen o movilizan de una sociedad tan rica y diversa como la mexicana?

Precisamente eso, la diversidad cultural, su rica historia con las comunidades indígenas que sobrevivieron hasta la actualidad, donde se hablan más de 50 lenguas. Su karma de estar *"tan lejos de Dios y tan cerca de Estados Unidos"*, como dijo un expresidente mexicano. También tratando de entender su rock local, que por culpa del Festival de Avándaro en el 71 se estancó 15 años. Si no, hubiera crecido exponencialmente. En fin, interpretando sus formas de expresión, en algunos casos muy ligadas al rock y la cultura argentina.

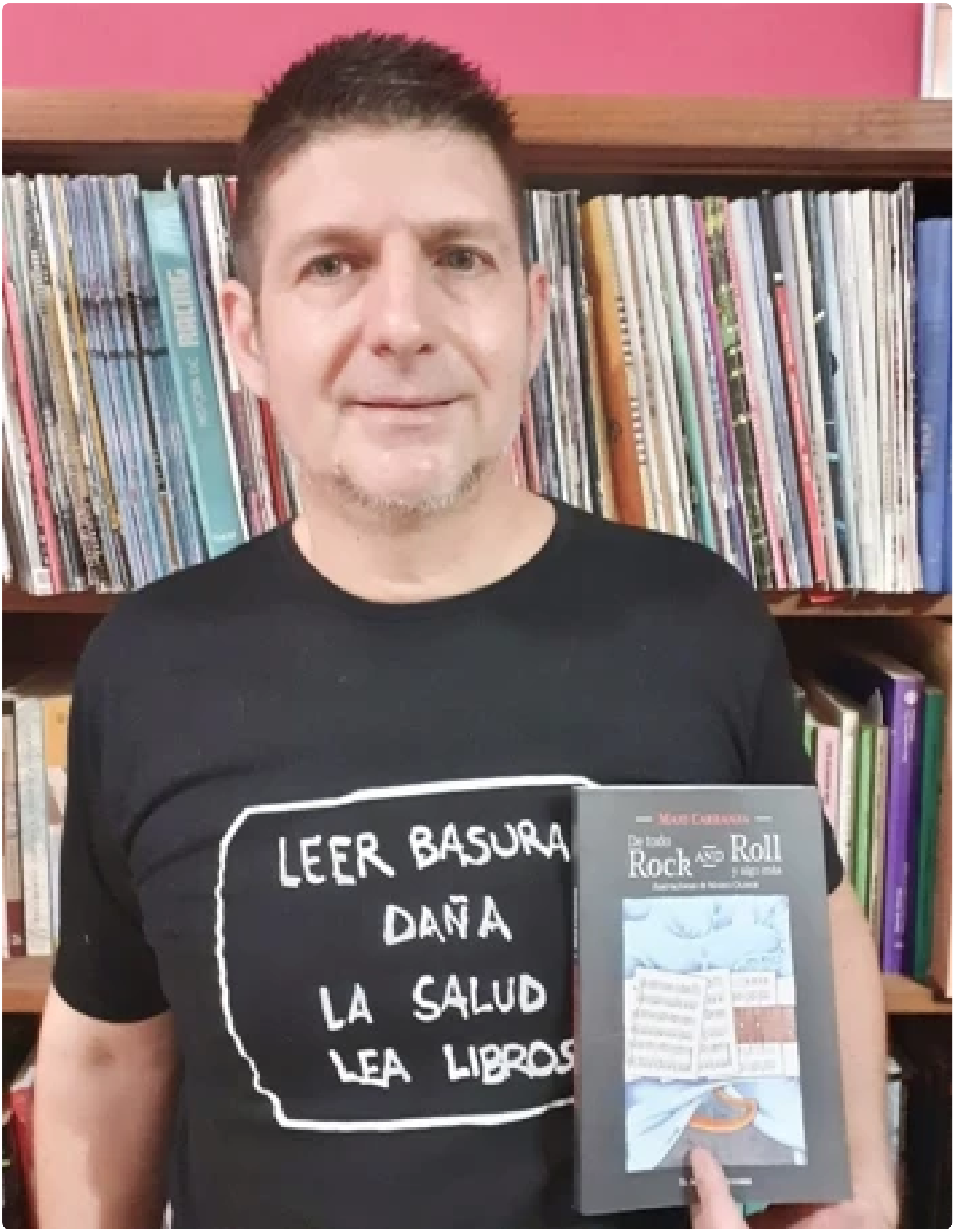
¿Qué te pica de manera urgente sobre lo que no podrías parar de escribir?

-Puedo escribir notas de todo tipo, pero hacer de rock en general, sobre todo rock en español, es algo de lo que no puedo escapar.

MAXI CARRANZA

Más allá del Rock and Roll

EL MENSÚ EDICIONES



- **Contacto con el autor**: maximilianocarranza71@gmail.com
- Facebook (https://web.facebook.com/maxi.carranza.718)
- Instagram (https://www.instagram.com/maxi.carranza.718/)

Santiago Pfleiderer

En voz propia →

Travellings

10.04.2026

New York: poder y gloria

Nelson Specchia

All that is solid melts into air.
Marx – Engels, "Manifiesto comunista"

Cuando los primeros aventureros holandeses recalaron en esta punta meridional de Manhattan se imaginaron un puesto de paso para reabastecer los toneles de agua dulce, remendar las velas y juntar algo de carnes y de frutas para combatir al

escorbuto. El objetivo no era el punto en la tierra, sino el dominio de la inmensidad del mar. Pero había un detalle: los indios.

Débiles y pocos para guerrear contra ellos, se imaginaron que podrían aislar su pequeño puerto de aprovisionamiento de los salvajes nativos con un muro. Y, bajo el mando del gobernador Peter Stuyvesant levantaron la empalizada, la pared de troncos, tablas y ramas: The Wall, el Muro.

La vana pretensión de separar a los hombres con barreras y muros tiene larga data y lamentable actualidad. La calle del muro sobrevive hasta hoy, ahora en el medio de otra selva. Es breve (un par de centenas de metros) pero divide, misteriosamente, al mundo: de un lado algunos pocos que aspiran a dominar las vastas superficies; del otro, anónimas multitudes que aspiran a estar, alguna vez, en la vereda del frente.

Pero si se ha llegado hasta aquí, si se ha venido hasta Nueva York también con una mirada antropológica, para percibir ese tenue olor que exuda el poder hay que llegar hasta el hueso: meterse en las venas y en los nervios de Wall Street. (Aunque, claro está, estos son los Estados Unidos: la dimensión del espectáculo -mezcla del celuloide californiano de Hollywood y los escenarios teatrales de Times Square- reemplazará en parte a la realidad).

Aun así, asumiendo la cuota de espectacularidad y de teatro de los escenarios montados para ser vistos, la posibilidad de espiar los entresijos del poder duro -el del dinero- es posible en este corazón del capitalismo universal: las cajas fuertes de los bancos, y del banco de todos los bancos: la "Fed".

El Banco de la Reserva Federal, la "Fed", además de ser uno de los sitios más custodiados del mundo, hace alarde de ser el tesoro de una república democrática; por lo tanto, sus cerradísimas puertas también están abiertas al público. Habiendo arreglado una cita previa, con el escaneo de todas las partes del cuerpo, con el cruce de varios retenes, y con el calvinista pago de una entrada, se puede acceder a la bóveda de oro de la Reserva Federal, en el número 33 de Liberty St. El blindado sótano reemplaza, de alguna manera, al sancta sanctorum de los antiguos templos.

Y para que la visión de este lugar sagrado del poder económico global esté completa, es recomendable recorrer la Bolsa de Valores NASDAQ, que, como toda la zona, está cerrada a la circulación vehicular desde el 11 de septiembre de 2001 y es una especie de gran parque de cemento. Por esta gran explanada los corredores de bolsa, haciendo honor a su nombre, corren pegados a sus teléfonos celulares, gritando números y

gesticulando, siempre urgidos. Es difícil no desconfiar de que sean actores cumpliendo su parte en el *"stage"* hollywoodense de la City por antonomasia.

Si acaso, para poder ver el oro de más cerca, se puede entrar al Museo de las Finanzas de América (48 Wall St.): en una vitrina, casi al alcance de la mano, hay un rústico lingote de 27 kilogramos del más puro metal dorado, recogido en los ríos del Oeste pepita a pepita durante aquella era de la "fiebre del oro". Muy cerca del lingote, como prueba de que Marx y Engels tenían razón, de que todo lo sólido puede disolverse en el aire en cuestión de segundos, está la teletipo bursátil, la máquina por la que llegaban los cables con la cotización de las acciones, detenida en el momento clave: el 29 de octubre de 1929, el día del *crack* de la Bolsa, cuando todo el oro del mundo, guardado en la bóveda blindada de la "Fed", no fue suficiente para evitar la quiebra producida por una corrida alimentada por el miedo.

Al salir de esa plaza de cemento y de esas catedrales de la religión del dinero, conviene poner algunas fichas en el otro platillo de la balanza. A pocos metros, unas cinco calles hacia el Oeste, en el 120 Liberty St. están las dos inmensas piscinas cuadradas donde se erigían las Torres Gemelas. Ellas también fueron sólidas, símbolos del poder duro del oro, y la locura y el terror en unos pocos instantes las disolvieron en el aire.

Little Havana, la revolución vecina

Estamos a mediados de agosto y New York hierve en sus millones de toneladas de cemento y acero, espeja el sol en las barreras de cristales que parecen inclinarse, allá arriba, hasta rozar a los rascacielos de la acera del frente. Caminamos por la Little Habana, vecindario latino con anuncios de ron y música de volumen alto. Entramos en un local de tacos y tortillas, porque tiene el interior sombreado (una imagen de fresca penumbra frente al latigazo de sol de la calle) y porque los decibeles de la bachata son discretos. La camarera está atendiendo, en un dulce castellano, una mesa cercana; luego viene hacia nosotros. "¿Tica, nica, dominicana o cubana?", le pregunto, con la carta de *cuban food* en la mano. "Nyórker", me dice con una sonrisa grande; "mis papis eran de Camagüey". Mientras comía mis tacos (los pedí *light*, pero llegaron con tanto aceite como los que sirven en cualquier latitud de América Central) recordé una impresión de mi madre, cuando pasó por esta ciudad en los primeros años 60: "Nadie ama ni apoya tanto a la revolución cubana como los neoyorquinos", solía ella decir. Pude comprobar ese aserto 25 años después, cuando me tocó ir a mí: la gesta de Fidel, el Che y los "barbudos" se aplaudió aquí –especialmente en las universidades- como en ninguna otra parte de América, aunque hoy suene a dislate o a contradicción ideológica. Nueva York apoyó los ideales de justicia social de la revolución de 1959, y al

comenzar la deriva soviética el propio Fidel Castro vino a la Universidad de Princeton a calmar a sus aliados de Manhattan: "cuando la revolución cubana haya cumplidos sus objetivos, abandonaremos el comunismo", les prometió.

El escritor Waldo Frank creó aquí el Fair Play for Cuba Comitte; el sociólogo de la Universidad de Columbia, C. Wright Mills, escribió "Listen, Yankee" en defensa de la revolución, en 1961, y fue bestseller; Norman Mailer; Susan Sontag; el poeta Allen Gingsberg; los escritores y artistas de la Beat Generation...

Nueva York quiso amar a la revolución que se alzaba a pocos kilómetros de la costa sur del país, pero Washington fue más fuerte.

Hamilton, el sinvergüenza

Los "padres fundadores" reposan en tumbas pletóricas de mármol y bronce, y los tálamos mortuorios se complementan con figuras monumentales (literalmente), como la estatua de Abraham Lincoln sentado en su silla presidencial, de unos 30 metros de altura, que ocupa el centro del National Mall de la capital. O –aún más monumental- las esfinges del propio Lincoln junto a Washington, Jefferson y Tedy Roosevelt esculpidas en la ladera de una montaña de granito, en el Monte Rushmore, en Dakota del Sur.

La excepción a todos ellos es Alexander Hamilton: su sencilla tumba en la tierra ocupa una parcela igual a la de cualquier otro mortal, en el discreto cementerio parroquial de Trinity Chapel, que la expansión de la ciudad ha dejado ahora en el centro de Nueva York. Y su tumba hace justicia a la excepción que fue la vida de Hamilton, el único "padre fundador" que no ocupó la Presidencia de aquellos estados que se convertirían en la primera potencia del mundo.

Hamilton nació (quizás en 1757, aunque no se sabe bien) en la isla de Nevis, en pleno Caribe británico, en una familia muy irregular, comparada con las de los demás héroes patricios: era hijo ilegítimo de un comerciante pobre escocés, que los abandonó en esas islas de piratas, y de una madre campesina de origen francés, prostituta a la fuerza, que debió sacrificarse para darle de comer al pequeño Alejandro. La mujer terminó muriendo de agotamiento –y de pena, dicen- y los vecinos, viendo la inteligencia temprana del chico, hicieron un fondo para pagarle una educación: lo subieron a un barco y lo mandaron a Nueva York.

La ambición del joven Hamilton lo empujó hasta llegar a lo que hoy es la Universidad de Columbia (por entonces, el King's College), pero la revolución americana le pareció aún más interesante que las aulas académicas, y allá fue. No tenía aún 20 años, pero ya escribía los textos incendiarios de la guerra. Miró a su alrededor y eligió junto a quién

quedarse: se decidió por George Washington, y fue una buena elección. Su pluma –y su amigo Washington, ya en el poder- lo llevaron a ser uno de los redactores de la Constitución, y a manejar el Tesoro y las finanzas de la nueva nación.

Estuvo en todos los detalles del nacimiento del Estado, pero no se sentó en el sillón presidencial, se mantuvo en las sombras, y siguió siendo el sinvergüenza caribeño que había sido. Y hasta su muerte: cayó en un duelo a pistolas en un descampado de Jersey, cuando tendría unos 45 años apenas.

Hamilton también ha sido una excepción en el rescate histórico, que comenzó recién en estos tiempos nuestros. En 2008 el talentoso rapero Lin-Manuel Miranda leyó la biografía del padre fundador escrita por Ron Chernow, durante ocho años compuso una gran escena musical, que presentó en "La noche de la poesía", en la Casa Blanca, frente a Barack y a Michelle Obama; la entonces pareja presidencial aplaudió de pie, y el rap del sinvergüenza caribeño saltó a Broadway. Y ha logrado redefinir el significado de un clásico histórico. "Hamilton" lleva en cartel desde entonces y las entradas se agotan, día a día, a las pocas horas de abrirse las ventanillas.

Globo, kilómetro cero

Quizás el símbolo más portentoso del cambio de las coordenadas del poder mundial desde la segunda mitad del siglo XX fue la construcción del edificio de la Organización de las Naciones Unidas, en pleno centro de Manhattan: en la esquina de la First Avenue con la 46th Street, a la vera del East River.

Las dos Guerras Mundiales de ese siglo "corto" (al decir de Eric Hobsbawm) terminaron cuando los Estados Unidos de América decidieron dejar de lado su tradicional aislacionismo e intervenir en los conflictos; hacia el fin de la primera de ellas, en 1918, se intentó armar un nuevo orden mundial a través de la instalación de la Sociedad de las Naciones, y –como era natural por entonces- se eligió como sede el corazón neutral de Europa: Ginebra, Suiza. Pero los principios de cooperación, arbitraje y seguridad colectiva que se proclamaban como pilares del supuesto nuevo orden, en realidad terminaron incubando el huevo de la serpiente del nazismo.

Cuando el presidente estadounidense Harry S. Truman ordenó el lanzamiento de las bombas sobre Hiroshima y Nagasaki, en los primeros días de agosto de 1945, ya estaba decidido que el nuevo orden que se armaría tras la Segunda Guerra no tendría su sede en ningún país europeo, por mucha neutralidad que acreditara en su historia, sino en donde el poder real se manifestaba: en el corazón de los propios Estados Unidos, en Nueva York. Y, con idas y con vueltas, con reveses y pocas satisfacciones, la creación

de las Naciones Unidas ha conseguido hasta hoy su principal objetivo: no ha llegado a estallar una Tercera Guerra, aunque en un par de oportunidades de ese siglo XX "corto" se haya estado tan absurda y terriblemente cerca de ello. También ha sido la instancia de consagración de la nueva estatalización del mundo, tras la descolonización. En aquella vieja Sociedad de Naciones europea sólo había unos 40 sillones, ese era el mundo por entonces. En la Asamblea General de la ONU hay hoy 196 escaños (los 193 Estados soberanos en que se divide el mundo, más el Vaticano, la Orden de Malta, y Palestina). O sea, aquí estamos todos. Y encima de todos, el poder real: el Consejo de Seguridad, con sus miembros permanentes, los que manejan las palancas.

Vale la pena darse una vuelta por este edificio, y aspirar un poco el perfume que emite ese poder real internacional (hay que ir con las narices preparadas, no es precisamente un olor agradable, tiene demasiada sangre en la mezcla). Construido sobre terrenos donados, el rascacielos del Secretariado, con sus 39 pisos, no puede visitarse, pero sí el "futurista" (para los años 50) edificio plano de la Asamblea General, con su techo hundido, el domo central, los paneles de madera clara en las paredes, el estrado de mármol verde de los discursos de los jefes de Estado, y los sillones (más grandes y amplios adelante, se van achicando hacia el final de la sala, a medida que se iban agregando países, uno tras otro, en el proceso de descolonización de los años 60).

El gran domo fue terminado en 1952, su arquitecto fue Wallace K. Harrison, pero consultó también con los grandes maestros de su tiempo, como el brasileño Oscar Niemeyer, el creador de Brasilia, o el francés Le Corbusier. Los jardines sobre el Río Este, con su cerco de banderas, son un buen lugar para una pausa en las caminatas por la ciudad. Y están llenos de esculturas y regalos de los países a la organización, que conforman también un discurso simbólico muy interesante para leerlo entre líneas, como el revólver con el caño anudado, el péndulo de Foucault del lobby, el monolito de bronce de Barbara Hepworth, o esa alegre (y casi *naïv*) escultura rusa del momento más optimista del realismo socialista: "Convirtamos las espadas en rejas de arado". Imprescindible llevar una buena reserva de ironía.

Pandillas y policías

La mitología urbana –apoyada fuertemente por la pantalla cinematográfica y la novela *noir* fueron delineando una imagen intimidante de Manhattan, especialmente de la noche, las callejuelas solitarias y las barriadas suburbanas de la Gran Manzana. Un relato que viene desde lejos y se renueva cada tanto. Una de las historias más impactantes en esa línea fue la novela de Herbert Asbury, "The Gangs of New York", publicada en 1928, donde narra los violentos días fundacionales de la ciudad, hacia mediados del siglo XIX.

Asbury retrata la avalancha de inmigrantes irlandeses y el reclutamiento a mansalva que los yankees realizaban para alimentar al ejército (peleaban en esos días entre ellos, contra los estados del Sur confederado), y que a punto estuvo de incendiar la ciudad en los incidentes conocidos como "Draft Riots", en 1863.

La novela de Asbury y la imagen violenta de los días iniciales de Manhattan tuvieron una actualización con la película que sobre ella filmó Martin Scorsese, en 2002, con Daniel Day-Lewis en uno de sus papeles memorables como Bill "The Butcher" Cutting, liderando la "gang" de los "Nativos", enfrentados a la pandilla de los irlandeses recién llegados -los "Conejos Muertos"- comandados por Leonardo Di Caprio en el rol de "Amsterdam" Vallon.

Y así, una larga lista de relatos que han ido alimentando la pintura *noir*, con capítulos sobresalientes en los tiempos de las mafias o de la Ley Seca. Pero, en realidad -y en contra de la metáfora mítica de la violencia y la inseguridad de la capital del mundo- Nueva York ha ido ganando, a pasos acelerados, políticas públicas altamente eficientes en materia de seguridad urbana, al punto de que, en 2016, se llegó al pico más bajo de delitos en Manhattan desde que hay registros de ellos. Han sido muchas las causas concurrentes a este cambio en el escenario de la seguridad urbana, y la gestión de su entonces alcalde, Bill de Blasio, se encuentra en el centro de casi todas ellas. El "éxito" de De Blasio fue doble, porque puede mostrar estos resultados y presentar a Nueva York como una "ciudad segura", al tiempo que lo hizo tras descartar las polémicas políticas de "mano dura" (o de "gatillo fácil") de sus antecesores de las décadas finales del siglo XX, Rudolf Giuliani primero, y Michael Bloomberg después.

Hacia 2017, De Blasio presentó un panorama donde la megalópolis había registrado sólo 284 muertes violentas, y los presos de las cárceles se ubicaron por debajo de la frontera de las 9.000 personas, algo inédito en los últimos 30 años y la tasa de encarcelamiento más baja de todas las grandes ciudades de Estados Unidos: es casi un 60% inferior a la cifra carcelaria de 1991, cuando se registró un máximo de 21.000 presos.

Consciente de que, en Nueva York, más que las cifras lo que prima es la imagen y los símbolos, el alcalde anunció luego que la mejora de la seguridad se haría evidente con una meta: el cierre de la cárcel de la isla Rikers, el principal complejo penitenciario de la ciudad y algo completamente impensado hace apenas unos años.

En verdad, las cifras que ofrece el Ayuntamiento marcan un enorme contraste con la Nueva York de los 90, hundida en la cantidad de muertes violentas (se registraba un promedio de 6 asesinatos diarios), robos a mano armada a plena luz del día y en

cualquier barrio, y la "epidemia de crack", que inundó las calles de droga dura, especialmente al Harlem y al Bronx. Y el Centro Brennan sobre Justicia, de la Universidad de Nueva York, aseguró que, en esta línea, la tasa de delitos seguirá cayendo; algo que también viene sucediendo en otras grandes ciudades de "violencia mítica", como Detroit y Chicago.

El tiempo de las pandillas y de las mafias parece haber pasado. La otra violencia, la que se organiza silenciosa y educadamente en las mesas de los rascacielos de Wall Street, no se computa en estadísticas.

ph: Nelson Specchia

Nunca fue una tierra de viejos

Nueva York ha alimentado siempre su aura de eterna juventud. Esta idea-fuerza ha sido alimentada desde varias vertientes: la del arte -porque la última tendencia es la que se muestra en las galerías de Manhattan-; la de la moda, por lo mismo; la de los medios de comunicación y las tecnologías; la de las más audaces fórmulas financieras; etcétera. Pero todas estas vertientes se han apoyado en un dato demográfico objetivo: la ciudad ha sido desde siempre una meca para la gente joven.

Desde todo ese país-continente que son los Estados Unidos, los colectivos de migrantes jóvenes hacia la ciudad fueron la principal batería energética del dinamismo neoyorquino, con su carga de creatividad y ganas de hacer (a la par, en tantos de ellos, de una desaforada ambición y hambre de enriquecerse rápidamente). Este flujo migratorio fue una constante, con picos de aceleración en determinados momentos, como la segunda posguerra, en la mitad del siglo XX, o los períodos inmediatamente posteriores a la gran recesión. En esos momentos la llegada y el asentamiento de jóvenes se aceleraron, pero en las "cuentas largas" la tendencia receptiva nunca se frenó. Hasta ahora: la segunda década del siglo XXI ve, con cierto grado de azoramiento, cómo aquella fuerza mengua año a año. Manhattan sigue siendo la meca de la juventud norteamericana (y de buena parte del resto del mundo), pero los que llegan tienen cada vez más difícil encontrar dónde residir; y esa dificultad está empujando tanto, que la misma tendencia de llegada se está frenando.

Los altos –altísimos- precios en el alquiler de vivienda (ya que la adquisición directamente es prohibitiva por los valores inmobiliarios que se manejan) está reorientando la tendencia demográfica y, en un plazo relativamente breve para una ciudad que vive aceleradamente, impactará en dos campos: la reducción en el número de habitantes permanentes, y en su gentrificación. La "gentrificación" designa al proceso, común hoy en las grandes ciudades, de transformación de un espacio a partir de la rehabilitación de edificios deteriorados, agregándoles alturas. O sea, menos calidad de vida a un coste habitacional mayor: la carcoma de la vejez estructural que invade a las metrópolis.

Desde el cambio de siglo, Nueva York se achica en jóvenes entre sus residentes permanentes. Y la tendencia ideológica dominante en este tiempo no ayuda: además de que los precios de los alquileres hacen que cada vez más gente se desplace a lugares –inclusive distantes a horas del centro- donde la mensualidad sea pagable, la política anti-inmigratoria del gobierno de Donald Trump ha frenado en seco los aportes de las barriadas latinas, que tanto aportaron siempre al crecimiento y a la renovación demográfica de Manhattan. Porque los inmigrantes que llegan desde los países hispanos suelen ser muy jóvenes, además de prolíficos: aportan unos cinco hijos por

pareja, un índice de nacimientos muy por arriba de la media norteamericana y que incide en la inyección de dinamismo urbano.

Nueva York, la mayor urbe de los Estados Unidos y símbolo del "sueño americano", ahora expulsa a la fuerza motriz con que ese sueño se viabiliza. Los datos oficiales censan a 8.400.000 habitantes permanentes en la ciudad, y en baja. Las barriadas que han sufrido la mayor pérdida de vecinos son Queens, Brooklyn, y el Bronx. Que Nueva York esté dejando de ser una ciudad joven y para jóvenes no es sólo un dato cultural, sino que tendrá consecuencias económicas. Quizás cuando estos efectos empiecen a sentirse en las grandes cuentas, comiencen a bajar los alquileres...

Los Cuatrocientos de Manhattan

Los "padres fundadores" de la nueva patria americana intentaron, desde los primeros momentos, instalar el mito de la igualdad: esta nación que surgía en la tierra nueva tendría los códigos sociales de clase opuestos a aquellos de la Europa que los había expulsado por ser fieles a su fe y a sus creencias, y cuya pirámide dura de estratos diferenciados por la cuna era un fósil destinado a la desaparición evolutiva. Este mito de origen norteamericano, tan presente inclusive hoy en los discursos populares y en toda la cosmogonía republicana (con más fuerza, inclusive, en el Medio Oeste rural que en las ciudades de las dos costas), también formó parte de los cimientos originarios de Nueva York. Aunque la sombra de las grandes familias fundadoras, el peso patrimonial de las élites holandeses que permanecieron en la isla luego del traspaso a manos inglesas (los Van der Bilt, los Van Horn, los Stuvesant...), junto a cierta reivindicación aristocrática de una ciudad que se veía a sí misma marcada por el estigma de la grandeza, fueron licuando aquel énfasis igualitario de los "padres fundadores" y reproduciendo, a escala, el sistema de castas vigente en la madre Europa.

Significativamente, aquel sistema de estratos sociales volaría por los aires a uno y a otro lado del Atlántico al mismo tiempo: con el estallido de la Guerra Mundial. Hasta entonces, todos los años en Nueva York se publicaba el Registro Social, cuya primera edición databa de 1886. En aquel primer cuadernillo se habían anotado los nombres de los invitados a las fiestas en los salones de la archimillonaria señora Caroline Schermerhorn Astor, "Lina", en su palacio de la Fifth Avenue. Y, por esas casualidades de la aritmética, resulta que la lista de participantes en los salones del palacio Astor, que daría el nombre de La Calle de los Millonarios a ese tramo del Midtown, fueron cuatrocientos, exactos. Desde entonces, 400 fue la cifra mágica del quién-es-quién neoyorquino, y formar parte del dichoso listado se convirtió en la meta aspiracional de toda la alta sociedad.

En principio, y al menos nominalmente, se podía acceder al Registro Social si se presentaban las pruebas de haber pertenecido a alguna de las familias fundacionales y tal presentación era, a su vez, avalada por otros seis caballeros cuyos nombres ya estuviesen asentados en el Registro. En la práctica, la inclusión en la nómina que implicaba el acceso a la aristocracia social -porque era la llave de acceso a todos los eventos de los palacios de la Quinta Avenida- implicaba la erogación de enormes sumas en sobornos. También era posible -también teóricamente- acceder al Registro por casamiento, o sea, uniéndose en matrimonio con un caballero o una dama cuyo nombre ya estuviese registrado en él. Pero esta modalidad tenía su cuota de aleatoria, ya que muchas veces, dependiendo de la cara del/de la candidata/a, en vez de incluir al cónyuge nuevo quitaban del listado al cónyuge que había estado en él, que de repente veía perdido su status de 400.

Y como, finalmente, el propio Registro terminó incorporando algunos nombres de nuevos ricos y algunas pieles tordillas, comenzó a darse cierta estratificación social al interior de la misma nómina: así, algunos aristócratas republicanos de la ciudad cabecera del país de la libertad democrática comenzaron a incluir la mágica sigla "myf" luego de su nombre y apellidos.

"Myf", acrónimo de "Mayflower", indicaba que uno de sus ancestros había llegado en el buque de ese nombre, con los peregrinos huidos de Gran Bretaña en defensa de su fe cristiana reformada, y que fueron los "padres fundadores" de la nueva patria protestaste en América: la espuma de la espuma de la espuma de los 400.

Hacia los años del cambio de siglo, sin embargo, ya eran tantos en el Registro Social que agregaban el "myf" junto a sus apellidos, que de ser cierto el Mayflower más que un simple velerito debía haber sido una flota entera. Por ello, Francis Crowninshield propuso un cambio en las reglas de ingreso al Registro Social: las candidaturas deberían ser analizadas según una tabla de puntos; y se atrevía inclusive a sugerir algunos criterios de puntaje: 6 puntos si se poseía palco en la Ópera; 5 si se era poseedor de un yate; 2 puntos por cada millón de dólares en la Bolsa de Wall Street, y así. Podría haber funcionado, pero la Guerra llegó primero, y para cuando terminó, nadie se acordaba ya del Registro Social y los 400 de Manhattan eran apenas otra de las leyendas que cruzan la isla.

Mártires negros en la ciudad blanca

El encanto irredento de NYC, su indiscutible capitalidad global de nuestra época no puede ocultar las fisuras y las deudas que acumula el entramado político y social de la potencia norteamericana. Al contrario: esa misma centralidad, esa característica de

vidriera ante el mundo, los potencia y los muestra en su descarnada realidad. En el listado -largo- de acreencias, el racismo y la "ciudadanía de segunda" que soporta la población negra permanece en los primeros lugares. También los agujeros de la justicia.

El cine (Netflix) ha actualizado el debate sobre esas dos grandes deudas, la racial y la judicial, con la serie "Así nos ven" (*When They See Us*), con el vergonzante juicio por una violación en el Central Park, que terminó con cinco afroamericanos inocentes en la cárcel por el hecho de ser eso: negros y latinos, y, por lo tanto, ciudadanos de segunda. El material artístico de *When They See Us* es una creación de la talentosa (y militante) Ava DuVernay, que ya se había hecho notar por la historia que filmó sobre uno de los mayores íconos de la negritud, Martin Luther King. Ahora convocó a un elenco de chicos negros muy rupturistas, y que están llamados a escribir una nueva página en el cine estadounidense: Asante Blackk, Caleel Harris, Ethan Herisse, Jharrel Jerome, Marquis Rodriguez, Aunjanue Ellis, John Leguizamo, Niecy Nash y Jovan Adepo. A ellos le agregó dos rubias con actitud: Vera Farmiga y la imprescindible Felicity Huffman. Con este grupo, Ava DuVernay se lanzó a descarnar los vericuetos de la psicología social del poder neoyorquino y llegó hasta el mismo Donald Trump.

Hace más de 30 años, la noche del 19 de abril de 1989, Trisha Meili, una ejecutiva bancaria blanca de 28 años fue atacada y violada en Central Park, en la ruta que utilizaba habitualmente para correr. Apenas un tiempo antes que los ataques sexuales y el desastre de los femicidios empujaran a la agenda de la violencia de género al centro de atención, la fuerza salvaje empleada contra Trisha la llevó a que perdiera más de la mitad de su sangre. Tras varios días en coma y muchos meses de internación hospitalaria, finalmente lograron salvarla, pero quedó con secuelas irremediables de visión, de movilidad y de un desbalance biológico sin cura (por caso, jamás recuperó el sentido del olfato).

El ataque a Trisha Meili alertó a Manhattan, a pesar de la espiral de delincuencia en que Nueva York estaba hundida a fines de los 80. Como respuesta a esa alerta, la policía se apuró arrestar a cinco chicos de Harlem, cuatro afroamericanos y un latino, de entre 14 y 16 años. Los sometió a interrogatorios interminables, hasta que confesaron y se acusaron entre ellos. Todo el sistema judicial miró para otro lado: no sirvió de nada que en el juicio los chicos se declarasen inocentes, ni que denunciasen la coacción policial. Tampoco el hecho de que no hubiese ni una sola prueba forense ni ningún otro indicio concluyente: el jurado los declaró culpables en la primera reunión. Si eran negros y latinos, la presunción de inocencia o la necesidad de pruebas quedaban de lado.

La prensa hizo también su aporte: ya titulaba llamándolos "La manada de lobos", y el que por entonces era sólo un millonario desarrollista inmobiliario de Manhattan, Donald

Trump, alimentó el morbo de esa prensa (y sus cuentas corrientes) al pagar anuncios a página entera reclamando la reimplantación de la pena de muerte.

Los chicos pasaron, desde la sentencia del jurado, a la cárcel: estuvieron allí entre siete y 13 años. En 2002 un violador serial desquiciado confesó el crimen, y un análisis de ADN (como el que le habían negado a ellos) corroboró su confesión. Los chicos eran negros, eran latinos, y eran inocentes. El guión y la cámara de Ava DuVernay también sirve de retrato de esos agujeros que el sistema judicial estadounidense no ha tapado aún, y que termina siendo una vía institucionalizada de discriminación contra las minorías, especialmente contra las raciales: los negros constituyen apenas una décima parte de la población norteamericana, pero siguen siendo el grupo más numeroso de la población carcelaria (por encima del 80 por ciento).

En 2014 el Estado de Nueva York asumió parte de la culpa social de haberlos hostigado por prejuicios raciales, y compensó a los cincos chicos inocentes con una indemnización de 41 millones de dólares. Donald Trump, por entonces ya en plena campaña electoral, publicó una columna de opinión en los diarios en la que calificaba la indemnización como una vergüenza nacional y pedía mantener la sospecha sobre los negritos. Poco tiempo después ganaba las elecciones presidenciales, y se conocía su reiterada inclusión en las menciones de los archivos Epstein, de violaciones y pedofilia.

Nelson Specchia

Contame-la →

Una chica en minifalda dentro de un ataúd

10.04.2026

Marta García

Foto: Ed Caraeff

¿Qué sucede en el universo cuando en la habitación de una pequeña casa, el pequeño gesto de una madre vistiendo con una minifalda a su hija muerta desata una revuelta popular que aún va a la escuela? ¿Dejan, acaso, las estrellas de fugarse? ¿La luna se olvida de moverse y cae encima del barrio? ¿La vía láctea se hace un ñoqui y se come a sí misma sin invitarnos?

Irene tenía quince años cuando entró a una fiesta en el club del barrio vestida con una minifalda relampagueante. Su padre la molió a golpes y a escondidas. Como lo volvió a hacer en su cumpleaños dieciséis, terminó en una camilla sin gomapluma y quedó neuropetrificada por un año. Una tarde de junio el respirador artificial dejó que se las arreglara sola. Así lo hizo y se fue.

Tenía muchas amigas porque Irene era la única que bailaba "Venus", de Shocking Blue como un big bang policromático y se lo enseñaba a las demás en aquellas siestas de preparación para las americanas de la noche. Cuando la vieron dentro del ataúd con una de sus típicas minifaldas sicodélicas sintieron la misma explosión. Y desaparecieron del velatorio como refucilos organizados.

Las más chicas nos quedamos momentáneamente sin dirigencia para nuestra pena porque las madres y todo el mundo adulto estaba devastado no asumiendo responsabilidades y direccionando juicio y castigo al asesino, el mismo que lloraba a Irene reprochándole haberlo obligado a ser un padre así. La madre de Irene, en silencio con su pena que avanzaba como una mancha de petróleo en el mar, era una Hipólita velando a su amazona caída con su armadura puesta, desagraviándola frente a los ojos del patriarca.

Con mis amigas, la Negra y María, decidimos que mientras tratábamos de explicarnos el abandono repentino de las compañeras de Irene, teníamos que organizarnos por nuestra cuenta y riesgo infantil. Ayudadas por el hermano de la Negra lleno de músculos y aún enamorado de Irene y su baile explosivo, acarreamos por diez cuadras hasta el cementerio un equipo de música diseñado para Hércules y con pilas del tamaño de ladrillos bloque.

Apenas vimos aparecer el cortejo, pusimos el cassette a todo volumen de "Venus". Y en ese preciso instante entró sin golpear una marea adolescente de flores, rombos y arco iris sicodélicos bailando como el big bag de Irene, en una revuelta popular de minifaldas encandilantes. Eran pancartas de carne y alma uniéndose al grito silente de la madre que al ponerle una minifalda a su hija exterminada por habérsela puesto, inició la primera rebelión de la que participamos. Al irse a cambiar sus jeans por minifaldas, las amigas de Irene lo entendieron todo. Sin esperar directivas ni líderes ni autorizaciones maternas ni indicaciones de las maestras. Con dirigencia natural. Niñez y adolescencia tomando sus propias decisiones. Hasta las chancletas estuvieron de nuestro lado ese día.

Hay cosas que suceden sin esperar que las entendamos. Dicen que lo sucedido en el cementerio no puede ser verdad. Nosotras, que estuvimos ahí, a veces tampoco lo

podemos creer.

¿Qué sucede en el universo cuando pasan estas cosas? Sucede otro universo.

La chica en minifalda dentro del ataúd fue una menos cuando aún no lo sabíamos.

Marta García

Contame-la →

Ecos

10.04.2026

Luis Eliseo Altamira

Milton Nascimento adolescente

Milton Nascimento quería cantar con eco desde aquella tarde de la niñez en que las montañas de Minas Gerais le devolvieron, conmovidas, su voz.

Yo ghosteo, tú ghosteas...

10.04.2026

Porque el mundo necesita estupidez.
LA LLAMA QUE LLAMA

Adrián Savino

Ya no es sólo cruzarnos de vereda al ver acercarse a alguien, o ensayar una mirada perdida mientras rogamos no tener que oír el fatídico saludo del Otro indeseado.

Ahora, con internet y las redes, es una situación muchísimo más frecuente y compleja.

Si un vínculo o contacto se nos torna mínimamente (o sea demasiado) incómodo, poco o nada nos cuesta fingir demencia (o sea cordura) y clavar sin más el *vistaso* (o el blokiadón).

O algo más astuto y cómodo: pispear la notificación cuando aparece, para directamente ni abrir el maldito mensaje y que se pierda en la maraña de las (in)comunicaciones.

Hacernos olímpicamente los otarios, como si no hubiera un después en el que hacerse cargo.

Y no, mentira: aunque no lo veamos, el después siempre está. Y el *ghosteo,* tarde o temprano, revela su verdadera condición de *autoghosteo.*

Veía hace unos días un reel en el que un shakesperiano, reflexionaba sobre el "to be or not to be" del príncipe Hamlet.

El hombre señalaba que en inglés "be" puede significar tanto "ser" como "estar", mientras que en el castellano nos hemos acostumbrado a reducir todo el contenido de la frase, solamente al tema de la esencia.

Por lo tanto, Hamlet en su monólogo bien podría estar planteando algo así como: "Estar o no estar, ésa es la cuestión".

Cuestión que me atrae muy especialmente hoy, cuando por lo general me cuesta muchísimo responder a la pregunta de quién soy.

Cada vez que pretendo ensayar alguna respuesta, ésta viene inevitablemente con la sensación de estar comiéndome sin remedio una o varias curvas.

En cambio, el "cómo estoy", sin ser una cuestión diáfana ni mucho menos, se me presenta menos engañosa o intrincada.

¿Entonces cómo es: estamos o no estamos? ¿O acaso estamos y no estamos?

Por lo pronto pienso que *ghosteamos*, algunas veces, por fiaca; otras, por desconfianza; otras, por mera estupidez o afán de des-entendimiento.

En todos los casos la comunicación se empobrece, superpoblándose de sospechas, conjeturas, interpretaciones, que en definitiva nos alejan y aíslan cada vez un poco más.

¿Quiénes ganan, y quiénes pierden con esto? ¿Con cuáles de ambos *estamos*?

Esas son las cuestiones.

Adrián Savino

Contame-la →

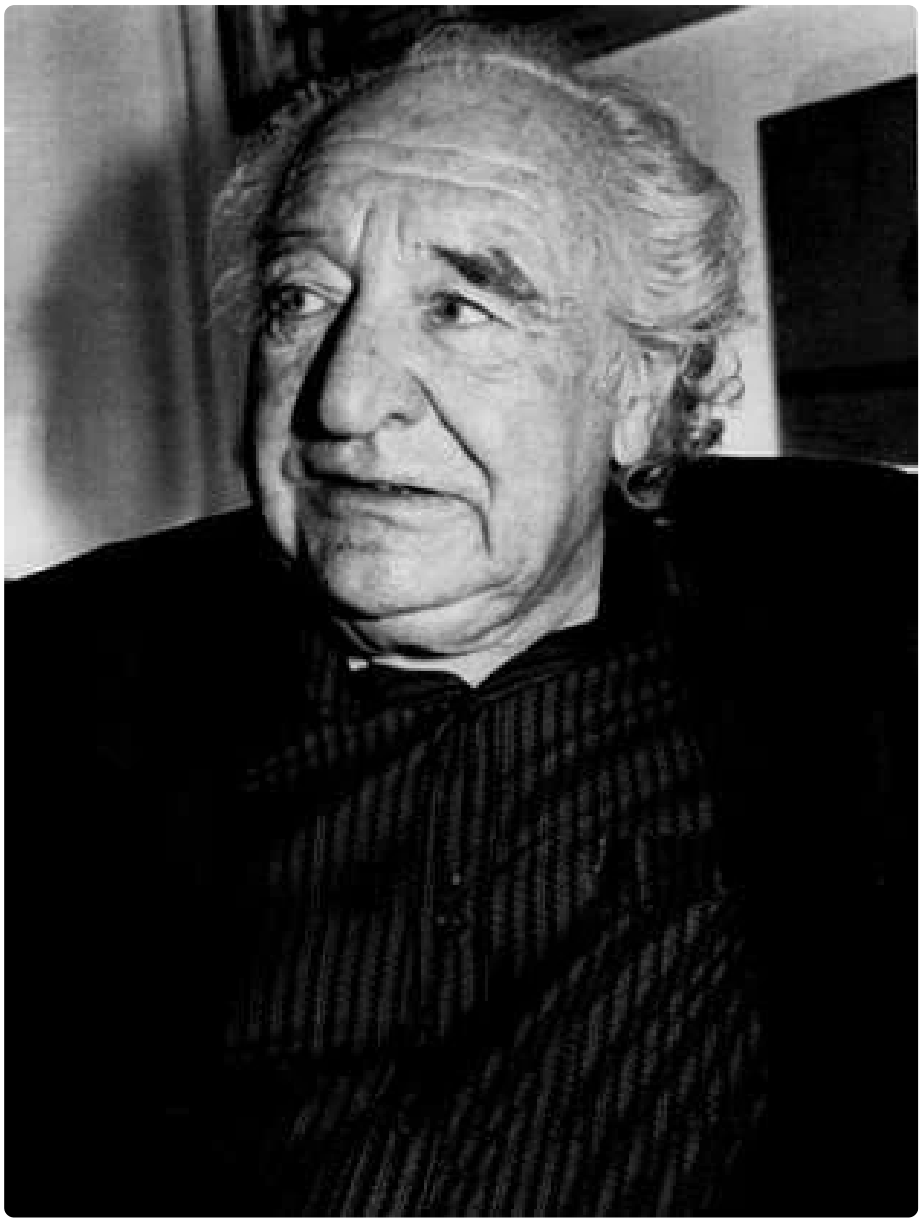
Pascua en la Tierra Prometida

10.04.2026

Fernando Vélez

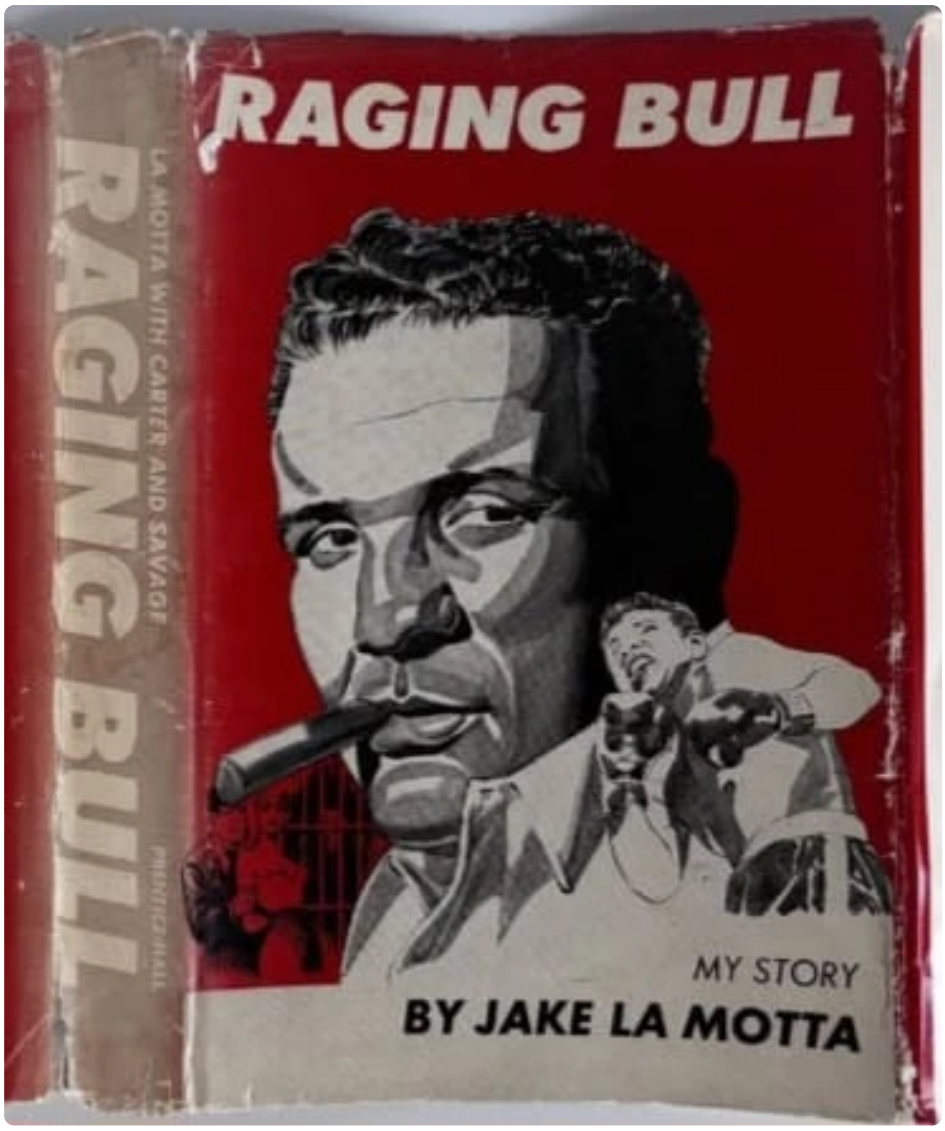
Foto perfomance MURO TABÚ 2010

Fernando Vélez



Gabriel Celaya

"Parezco personal – dice Gabriel Celaya en *Poesía, sociedad anónima* -, mas digo lo sabido por otros hace siglos. O quizás, ayer mismo. Ojalá me repitan sin recordar quién fui, como ahora yo repito a un anónimo amigo. ¡Oh, futuro perfecto! No hay otra permanencia que la de ser un eco corregido por otros que no sabrán mi nombre, ni – espero – mi aventura".



Autobiografía de Jake La Motta

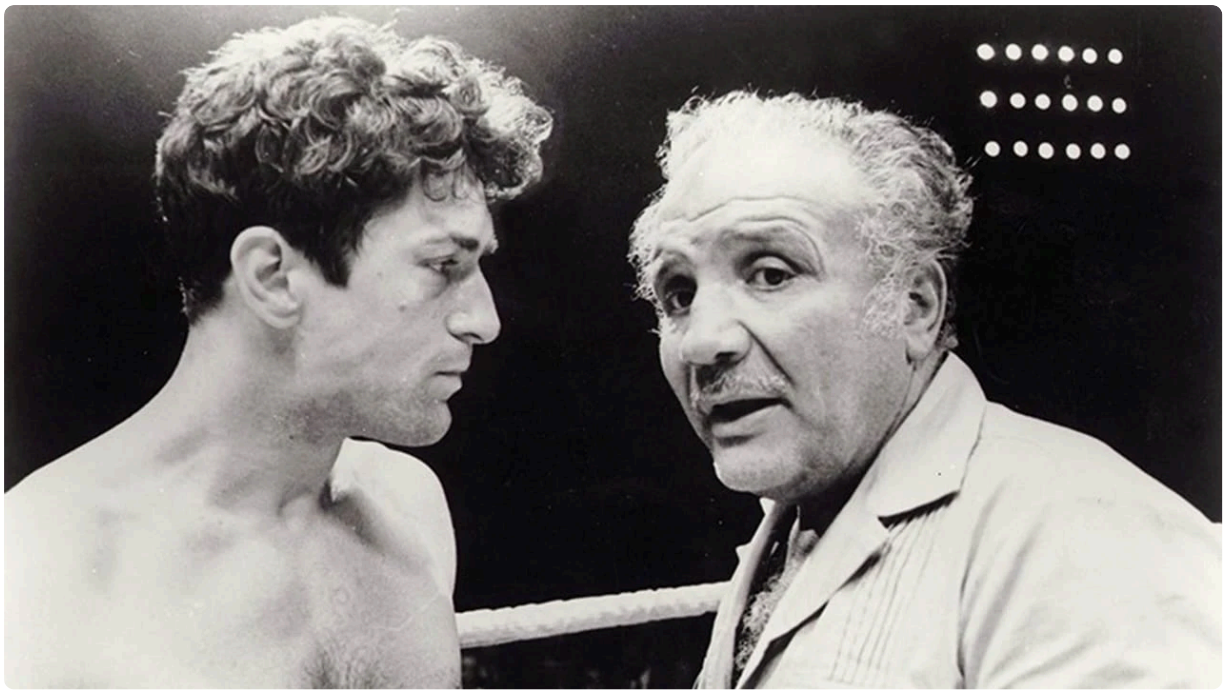
El actor Robert De Niro se encontraba en Italia rodando la película *Novecento*, cuando cayó a sus manos el libro *Raging Bull (Toro Salvaje)*, la autobiografía del boxeador Jake LaMotta. El texto, constituido por una serie de anécdotas ordenadas cronológicamente, refiere a la infancia de LaMotta en Little Italy (situado en la zona baja del este de Manhattan, en la ciudad de Nueva York), las andanzas delictivas junto a sus amigos adolescentes del barrio, su paso por el reformatorio, el inicio de su carrera profesional junto a su hermano Joey (quién, a la postre, sería su manager), la separación de su primera mujer, el casamiento posterior con Vickie (de 16 años, con quién tendría tres hijos), y el apogeo y ocaso de su vida pública y privada. Sospechado de arreglar peleas con la mafia y de haber asesinado a un levantador de apuestas; encarcelado por permitir a una menor ingresar al night club que regenteaba en Miami tras su retiro como boxeador, LaMotta fue acrecentando la reputación negativa que ya gozaba en buena parte de la sociedad norteamericana por el mero hecho de ser hijo de italianos (asociados, desde principios del siglo XX, a la mafia o al anarco sindicalismo (filiaciones

que seguramente corroboraban a los WASP de entonces sus sentimientos de superioridad cultural y racial respecto de los latinos)).

Este campeón mundial de los medianos, principal contendiente de Sugar Ray Robinson (para muchos, el mejor púgil de las décadas del cuarenta y cincuenta), fue, en su apogeo, uno de los ídolos y portavoces de los ítalo-norteamericanos que anhelaban ser reconocidos como ciudadanos de ese país. El libro, a través del cual LaMotta asume o justifica públicamente su culpabilidad en algunos de los hechos ya citados (y en otros, como en los que ejerció la violencia física contra sus mujeres y su hermano), parece responder a la necesidad de redención del boxeador.

De Niro (nieto de italianos nacido en Little Italy, integrante de pandillas adolescentes y "huésped" reincidente de reformatorios), seguramente impactado a la distancia por los puntos en común de su vida con la de LaMotta, regresó a los Estados Unidos soñando con interpretar al personaje (dispuesto, incluso, a sumar los kilos que Jake había comenzado a engordar poco antes de su retiro). El actor llamó a Martin Scorsese, quién leyó el libro y entendió al instante lo que a aquél le interesaba del boxeador. El director, que rodaba por entonces *Alicia ya no vive aquí*, continuó empero con otros proyectos; concretamente, *Taxi Driver* y *New York, New York* (con De Niro como actor principal, persistiendo en su deseo de hacer *Toro Salvaje*).

Cuenta el productor Irving Winkler: "Durante la realización de *New York, New York* siempre se lo veía a De Niro con un libro medio estropeado. Era *Toro Salvaje.* Un día me pidió que lo leyera". Con la venia de Winkler, Scorsese le encargó a Mardik Martin, guionista de su película *Malas calles*, la confección de un guion. En compañía de De Niro, Martin vio todos los filmes sobre boxeo hechos hasta entonces y se reunió con LaMotta y el resto de los protagonistas de su vida.



De Niro con LaMotta

Posteriormente, el boxeador fue contratado para introducir a De Niro en la práctica del deporte y asesorarlo en algunos aspectos de su vida pasada. Cuenta LaMotta: "En los entrenamientos le dije que no se contuviera, que me golpeara con todas sus fuerzas, como yo pensaba hacerlo. Aprendió muy rápido. Me rompió la nariz, la mandíbula – tuvieron que practicarme una pequeña operación -, salí con una costilla fracturada, cardenales en los ojos y varios dientes menos que le costaron 4000 dólares a la *United Artists.* Y lo único que pude hacer fue sacarle un poco de sangre de la nariz. En ese año completamos más de mil asaltos. Cuando terminé de entrenarlo, estaba seguro de que podía ser un boxeador profesional. No hubiera dudado en ponerlo entre los primeros veinte medianos del mundo".

Durante ese período, De Niro le hizo a La Motta todo tipo de preguntas sobre su vida anterior. Obsesionado como estaba en hablar como él, moverse como él, actuar como él, merodeaba a su alrededor para aprender de sus reacciones. Los filmes caseros realizados con una cámara del boxeador durante la primera etapa de su matrimonio con Vickie, le permitieron al actor acceder al Jake que se preparaba para interpretar en la película.

Toro Salvaje se estrenó en los Estados Unidos, el 6 de noviembre de 1980. LaMotta asistió a un cine de su barrio, en compañía de su ex esposa, Vickie. "Es muy raro verse a uno mismo en la pantalla - explicó el boxeador -. Uno tiene que pasarlo para darse cuenta. Cuando terminé de verla, me deprimí un poco. Le pregunté a Vickie: '¿Yo era así, de verdad?' ¿Sabes lo que me contestó?: '¡Eras peor!'"

Luis Eliseo Altamira

Contame-la →